# DAS HAUS DER FREUNDSCHAFT IN KONSTANTINOPEL

L. WERNER
MÜNCHEN
Maximil.-Platz 13

107
N.S.

XBWK/B/77

# DAS HAUS DER FREUNDSCHAFT IN KONSTANTINOPEL

# DAS »HAUS DER FREUNDSCHAFT« IN KONSTANTINOPEL

Im Sommer 1916 hat die Deutsch-Türkische Vereinigung unter einer Zahl von deutschen Architekten einen Wettbewerb ausgeschrieben, dessen Ergebnisse wertvoll und eigenartig genug erscheinen, in diesem Bande gesammelt und einer breiteren Öffentlichkeit vorgelegt zu werden.

Aus deutschen und türkischen Kreisen Konstantinopels war die Anregung gekommen, für die deutsch-türkische Gemeinschaftsarbeit einen Mittelpunkt zu schaffen, der gleicher Weise die Möglichkeit einer kulturpolitischen Arbeit mit Ausstellungsräumen, Bücherei, Lehrsälen u.s.f. schaffen wie der Pflege der Geselligkeit und Unterhaltung dienen sollte. Die politische und militärische Gemeinschaft zwischen dem deutschen und dem osmanischen Reich, die der Weltkrieg in notwendiger Fortsetzung eines jahrzehntelangen staatlichen Verhältnisses gebracht hat, bedarf zu seiner Vertiefung und Festigung noch jener Mittel, die den geistigen, seelischen, wirtschaftlichen Zusammenhang zwischen dem Türken und dem Deutschen inniger und dauerhaft gestalten. Der Orient ist seit altersher ein Herrschaftsbereich des französischen Geistes gewesen. Ihm ein Gegengewicht zu schaffen, Kenntnis des deutschen Wesens zu ermöglichen, Vertrauen zu sammeln, zugleich aber auch den Deutschen selber der türkischen Art näher zu bringen — das sind die Aufgaben einer deutsch-türkischen Kulturpolitik. Sie kann nicht vom Staat befohlen oder gemacht werden, sondern sie bedarf des Glaubens, der Hingabe und Opferwilligkeit einzelner Menschen. Ihr eigentümlicher Wert beruht eben darauf, daß sie nicht amtlichen Charakters ist. Staaten, die miteinander politisch befreundet sind, tun gut daran, sich nicht in die umgrenzten Kulturfragen einzumischen, allzu rasch meldet sich sonst das Mißtrauen. Aber sofern ihre Freundschaft nicht den Charakter einer zufälligen Kombination besitzt (zum Vergleich das englisch-rumänische, das serbisch-französische »Bündnis« dieser Jahre), haben sie das höchste Interesse daran, daß die amtlichen Staatsbeziehungen durchwärmt werden von dem Willen der Bürger beider Nationen, sich nahe zu kommen und nahe zu bleiben. Sie werden Schutz und Unterstützung nicht verweigern.

Das trifft auch für dieses »Haus der Freundschaft« in Konstantinopel zu. Es ist ein privates Unternehmen, für das keine öffentlichen deutschen Gelder gefordert oder zur Verfügung gestellt sind. Aber als die Anregung aus Konstantinopel in Deutschland Form gewann, lieh ihr Kaiser Wilhelm seine Unterstützung. Ebenso griff die türkische Regierung den Plan eifrig und dankbar auf und ebnete ihm den Weg, indem sie in Stambul, an einem Hauptverkehrspunkt der Türkenstadt, einen guten Bauplatz schenkte. Nicht in den Fremdenvierteln von Pera oder Galata, sondern mitten im türkischen Leben sollte dieses Bauwerk erstehen. Und als man um die Benennung in Verlegenheit war, fand der türkische Staatsmann Großwesir Talaat Pascha den schönen Namen »Haus der Freundschaft«.

Bedarf es breiter Ausführungen, um den doppelten Reiz und die Schwierigkeiten der Aufgabe darzulegen?

Ein Staat kommt heute nur noch verhältnismäßig selten in die Lage, im Ausland als Bauherr aufzutreten. Hin und wieder muß ein Botschaftsgebäude erstellt werden, und schon meldet sich die Frage, ob der Auftrag rein künstlerisch, ob er politisch erledigt werden soll und kann. Der Streit um die Deutsche Botschaft in Petersburg, die Behrens erbaut hat, ist ein Beispiel, die Französische Botschaft am Schwarzenbergplatz in Wien ein anderes: beide versuchen in ihrer Art, den Staat, dem sie dienen, in scharfer Prägung zu repräsentieren. Beim »Haus der Freundschaft« liegt der Fall etwas anders: es handelt sich nicht um Selbstdarstellung oder Leistung des Staates, sondern, wenn man so will, der Nation.

Die Fragen und Bedenken melden sich von selber: haben wir eine Baukunst, die deutsches Wesen schlechtweg ausdrückt? Nein. Seit bald zwanzig Jahren wird dieser »deutsche Stil« von den Literaten umkämpft und bald dieser, bald jener künstlerischen Lösung angehängt, aber, und das liegt in der Natur der Sache, wir selber sehen in den mannigfachen Leistungen immer noch zunächst den Ausdruck, die Prägung einzelner Persönlichkeiten. Möglich, daß man einmal in fünfzig Jahren deutlich bestimmte Momente der Einheit und Gemeinsamkeit, der Konvention, ganz stark herausfühlen wird, heute kann man das bei uns nur von bestimmten Gruppen der Möbelherstellung und vielleicht auch bald einmal vom Kleinwohnungsbau sagen. Mehr und mehr gilt es auch für den industriellen Zweckbau, aber ganz und gar nicht für das eigentlich repräsentative Bauwerk. Es hieße die Augen vor der Massenproduktion an großen Staats- und Privatbauten des letzten Jahrzehnts verschließen oder nur auf kleine Kreise blicken, wenn man diese Tatsache leugnen wollte. Es kann sich also nicht so darstellen, als ob man nur irgendeinen deutschen Baumeister an das Goldene Horn hätte schicken können, und was er dort gebaut hätte, wäre zum Ausdruck des Deutschtums geworden. Dazu sind wir längst nicht mehr naiv und selbstsicher genug, oder noch nicht wieder genügend selbstsicher in unserer Arbeit.

Wenn diese Gewißheit eines schlechtweg »deutschen« Charakters nicht gegeben war, sondern das Problem sich eben auf die möglichst gute persönliche Leistung eines Künstlers zurückzog, so war der Mannigfaltigkeit, die sich ihrer heimlichen Bindung im Einzelfall nicht bewußt zu sein brauchte, weiter Spielraum gelassen. Gerade sie macht ja auch den Wettbewerb in seinen Lösungen so reizvoll, denn sie verdeutlicht die Temperamente der Künstler in ihrem hemmungslosen Erfinderdrang wie in ihrer Bedächtigkeit, in ihrem repräsentativen wie in ihrem beispielhaften Willen.

Jeder war gezwungen, ehe er sich an seinen Entwurf machte, eine grundsätzliche Auseinandersetzung einfach darüber vorzunehmen, daß er in Konstantinopel bauen sollte. Nicht bloß mit der Frage: wie wird mein Werk einmal zwischen seiner Umgebung stehen, wie wird es vielleicht in die große und reiche Silhouette der Stadt sich gliedern ‹der Bauplatz liegt auf den Hügeln›, was hat der Orient, was hat gerade dieser Ort für klimatische Verhältnisse und dergleichen mehr — das sind Selbstverständlichkeiten. Anders steht es mit dem Problem, ob und wie weit Anregungen der orientalischen Baukunst aufgenommen werden sollten und wollten. Einige der Entwürfe haben die Fragestellung bejaht, und das ist lehrreich.

Der islamische Orient hat in seinen Moscheen, Klöstern und Burgen eine große Baugeschichte. Aber er ist in seiner künstlerischen Schöpferkraft längst steril geworden und in Abhängigkeit von Westeuropa gekommen. Französische Architekten haben in den neueren Moscheebauten die alten Traditionen aufzunehmen gesucht und das teilweise mit großem Geschick, aber auch mit Äußerlichkeit fertiggebracht. Der Profanbau ist zumeist einem langweiligen, akademischen Schematismus verfallen, der vom Orient, seiner Art und Überlieferung, nicht das Geringste besitzt. Die Türken selber hat das offenbar nicht gestört, das Problem ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert war ja wohl, sich in solchen Dingen ohne Rückhalt dem »Westlertum« auszuliefern. Möglicherweise kommt jetzt eine gewisse Abkehr. Uns scheint hier das Ziel der »orientalisierenden« Entwürfe zu liegen: den Türken an einem großen Versuch zu zeigen, was sich aus den

Formgedanken ihrer Vergangenheit vielleicht mit neuen Zwecken und Aufgaben entwickeln läßt. Diese Vorbemerkungen sind nicht die Stelle, die Frage, und ihren nahen oder fernen Zusammenhang mit einem Bauauftrag wie das deutsch-türkische Haus grundsätzlich, politisch und ästhetisch bis zu ihrem Ende durchzubesprechen — es genügt der Hinweis, daß und warum vielleicht sie gestellt wurde.

Eine gewisse romantische Lockung muß für einen deutschen Architekten darin liegen, im alten, mit Geschichte und vielfältiger Kultur überlasteten Stambul ein Haus der deutsch-türkischen Freundschaft erstellen zu dürfen (gleichviel ob er dieser »Romantik« sich hingibt, oder sie mit rationalistischen Schutzgedanken abwehrt). Wie sein Künstlertum darauf antwortet, das zeigt die Formensprache, die er wählt, Farbe, Schmuck, äußere Gliederung. Ein anderes ist, wie er sich mit dem banalen Zweck des Baues verständigt, d. h. wie er die Grundrisse und die Raummaße festlegt. Da tritt die Erinnerung an Konstantinopel zunächst in den Hintergrund. Sie schiebt sich ein paarmal wieder vor, etwa bei den Überlegungen, daß im Theaterraum die türkischen Frauen eine Loge brauchen, in der man sie nicht sieht, daß sie dazu einen eigenen Zugang benötigen — aber sonst heißt es einfach: auf einem so und so großen Grundstück, das hier von einem Platz, hier von einer so und da von einer anders gearteten Straße begrenzt wird, ist ein Haus für vielerlei Zwecke zu errichten. Was für Zwecke? Versammlungen, Vorträge, Konzerte, Theater, Feste, Ausstellungen, Räume für Bücherei, Lesesaal, Auditorien, Studentenwohnungen, Café-Betrieb und Nachrichtensaal. Betätigungen, die sonst gar nichts miteinander zu tun haben, rücken in die engste Nachbarschaft, um in ihr, je nach der Bestimmung, zweckmäßig leicht verbunden oder zweckmäßig scharf getrennt zu werden. Daß hier eine Reihe untereinander fremder oder nur ferne verwandter Aufgaben auf einen Haufen getragen wurde, hat natürlich, zumal bei begrenzter Bausumme, seine eingeborenen Schwierigkeiten, die auch praktisch sich zeigen mußten, je nachdem bei dem Theater-Vortrags-Saal das Gewicht auf diese oder auf jene Bestimmung gelegt wurde — aber noch viel größer mußte der Reiz für eine erfinderische und die Erfindungen nüchtern überprüfende Phantasie sein, aus der Vielheit der Zwecke eine Einheit der Gestaltung herauszureißen.

*

Die Deutsch-Türkische Vereinigung wandte sich in der Frage des Architekten mit der Bitte um Beratung an den Deutschen Werkbund. Bei der Größe des Bauauftrages und der Neuartigkeit der Aufgabe wollte sie davon Abstand nehmen, von vornherein einem bestimmten Baumeister Entwurf und Ausführung anzuvertrauen, mußte aber auch auf eine allgemeine Einladung verzichten. Bekanntlich hat dieser Vorgang seinerzeit in den Architektenkreisen mannigfachen Widerspruch gefunden, der sich zu förmlichen Protesten einiger fachlicher Körperschaften verdichtete. Die Gegenrede fußte teilweise auf der falschen Voraussetzung, daß öffentliche Gelder für den Bau beansprucht würden. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte daraus ja noch nicht ohne weiteres die Forderung nach einem »allgemeinen« Wettbewerb ihre Berechtigung beziehen können. Aber dieser »allgemeine« Wettbewerb war nach der Lage der Dinge für den auftraggebenden Verein völlig ausgeschlossen. Ihm lag daran, bald eine Entscheidung zu gewinnen, und er mußte es als im höchsten Grade wünschenswert betrachten, daß die Teilnehmer an dem Wettbewerb die Bausituation in Konstantinopel durch Augenschein kennen lernen. Diese Überlegung gebot ihm ganz bestimmte Grenzen. Die Deutsch-Türkische Vereinigung wünschte vom Werkbund zwölf Künstler benannt zu haben, die sie zum Wettbewerb einladen wollte. Das ist der ganz einfache Tatbestand.

Der Deutsche Werkbund hatte keinen Anlaß, diese Bekundung von Vertrauen zurückzuweisen. Daß die Auswahl selber keine leichte Sache sein würde, dessen war der Vorstand sich bewußt. In mehreren Sitzungen des Ausschusses und Vorstands wurde eine größere Anzahl von Namen in Erwägung gezogen, aus vierundzwanzig, die zur Wahl kamen, dann in geheimer Abstimmung zwölf der Deutsch-Türkischen Vereinigung vorgeschlagen.

Verzicht und Verhinderung gaben in der ersten Liste noch Verschiebungen, die Einladungen gingen schließlich an Behrens, Bestelmeyer, Bonatz, Eberhardt, Elsässer, Endell, Th. Fischer, Gropius, Paul, Poelzig, Riemerschmid, Taut. Gropius erhielt keine militärische Beurlaubung und schied damit aus.

Mit der Festlegung der Namen wurde einem Ratschlag von Th. Fischer gemäß auch beschlossen, das Preisgericht selber in die Hand der beteiligten Künstler zu geben. Dieser Versuch, auf die Sachlichkeit der Teilnehmer vertrauend, sollte die Entscheidung über die Leistung der anderen gerade denen überantworten, die selber in eingehender Arbeit mit den Bedingungen und Anforderungen der Bauaufgabe sich vertraut gemacht hatten.

# GRUNDLINIEN DES BAUPROGRAMMES

Das Bauprogramm, innerhalb der Deutsch-Türkischen Vereinigung zu Berlin und ihrer Schwester-Vereinigung in Konstantinopel in vielfachen Beratungen festgelegt, gab die folgenden Richtlinien:

In Berlin besteht seit Februar 1914 die Deutsch-Türkische Vereinigung. Im Zusammenhange mit ihr, den gleichen Zielen dienend, ist in Konstantinopel die Türkisch-Deutsche Vereinigung gegründet worden. Beiden Vereinen gehören zahlreiche deutsche und türkische Vertreter aller Kreise des öffentlichen Lebens an. Beide verfolgen nach ihren Satzungen den Zweck der »Pflege geistiger und geselliger Beziehungen zwischen Deutschen und Türken, insbesondere die Vertiefung dieser Beziehungen durch kulturelle Veranstaltungen«.

Aus der Deutsch-Türkischen Vereinigung stammt der Gedanke eines Deutsch-Türkischen »Hauses der Freundschaft«. Dem hohen Zweck geistigen Gebens und Nehmens zwischen den beiden Völkern will die Vereinigung eine dauernde Stätte schaffen. Sie will ein »Haus der Freundschaft« ⟨Dostluk jurda⟩ bauen, ein Haus, in dem die deutsch-türkische Freundschaft ernsthaft und durch Mittel betätigt werden kann, die eine dauernde und tiefgehende Wirkung gewährleisten. Möglichst weite Kreise der türkischen Bevölkerung sollen durch ihren Verkehr im »Haus der Freundschaft« allmählich mit der Größe deutscher Bildung bekannt werden und erkennen, daß es nützlich ist, sich dauernd mit ihr zu beschäftigen.

Das »Haus der Freundschaft« soll in Stambul, d. h. mitten im türkischen Teil der türkischen Hauptstadt gebaut werden. Die türkische Regierung hat das Grundstück geschenkt und der Türkisch-Deutschen Vereinigung übermacht. Die Lage des Platzes, die durch das sachliche Programm bedingte erhebliche Größe des Gebäudes, nicht zuletzt der Gedanke, dem es dient, werden ihm unter allen Umständen eine monumentale Bedeutung geben.

Die Deutsch-Türkische Vereinigung, der die Mittel zum Hausbau von deutschen Stiftern zur Verfügung gestellt worden sind, will die Pläne sowie den geeigneten deutschen Architekten auf dem Wege des engeren Wettbewerbs gewinnen. Der deutschen Architektur wird eine erste Gelegenheit zum Beweise ihres Könnes in der Türkei an hervorragender Stelle gegeben.

In Stambul liegt an der Straße Divan Jolu, der Hauptverbindung zwischen altem Serai, Aja Sophia und At Meidan einerseits, dem Kriegsministerium und der Bajasidmoschee andererseits, gegenüber der berühmten Mahmudstürbe, ein Platz von ca. 46 m Länge und 96 m Tiefe, der zurzeit zwar noch überbaut, von der türkischen Regierung für das »Haus der Freundschaft« zur Verfügung gestellt und demnächst abgeräumt wird.

Die Schauseite des Platzes liegt an der Divan Jolu, die mit Bäumen bepflanzt ist. Eine wichtige Straßenbahnlinie ⟨Neue Brücke—Seraskierat—Ak Serai⟩ führt durch die Straße.

Nach Osten ist dem Bauplatz ein großer freier Platz vorgelagert, unter dem sich die Zisterne der 1001 Säulen befindet.

Nach Südwesten, Süden und Osten wird sich vom Obergeschoß aus ein gewaltiger Rundblick auf das Marmarameer mit den Prinzeninseln, Skutari und den Eingang des Bosporus, sowie auf die Aja Sophia und die Ahmedsmoschee öffnen. Bei der Einfahrt von den Dardanellen her wird das Gebäude stark in die Erscheinung treten.

Besondere Bauvorschriften bestehen nicht, oder sind jedenfalls bei dem öffentlichen Charakter des Gebäudes zu umgehen.

(Eine Mitteilung über die Beschaffenheit des Baugrundes wird noch gegeben werden, ebenso wie über die Höhenunterschiede des Bauplatzes.)

Das Gebäude soll im wesentlichen enthalten:

I. große und kleine Säle für öffentliche Veranstaltungen,

II. Räume, die nur den Mitgliedern der beiden Deutsch-Türkischen Vereinigungen oder solchen Personen zugänglich sein sollen, die die Einrichtungen des Hauses zu eingehenden Studienzwecken benutzen wollen,

III. Ausstellungsräume,

IV. für jedermann und zu jeder Zeit zugängliche öffentliche Räume an der Straße, und

V. Wohnungen.

## Zu I.

1. Ein großer Saal, der, wenn möglich, bis zu 2000 Personen fassen soll. In ihm sollen stattfinden

a) große Versammlungen und Feiern,

b) große Orchesteraufführungen,

c) Opern- und Theateraufführungen großen Stils. — Da diese verhältnismäßig selten sein werden, so ist es erwünscht, daß die Bühne von dem Saal in einer Weise abgeschlossen werden kann, daß weder künstlerisch noch in anderer Beziehung das Vorhandensein der Bühne störend in die Erscheinung tritt. —

d) kinematographische Aufführungen für größtes Publikum.

2. Ein kleiner Saal mit etwa 500 Plätzen. Er soll im wesentlichen wissenschaftlichen Vorträgen dienen, bei denen auch experimentelle und sonstige erläuternde Vorführungen möglich sein müssen. Doch muß der Saal auch für Aufführungen von Kammermusik und für Konzerte von Solisten geeignet sein. Sollte es möglich sein, auch diesen Saal mit einer Bühne für intimere Schauspiel-Aufführungen und kleine Opern, etwa im Sinne des Prinz-Regenten-Theaters in München, zu versehen, so wäre dies sehr erwünscht.

Es versteht sich von selbst, daß beide Säle von der Straße aus für das Publikum leicht zugänglich sein müssen und daß zu vermeiden ist, daß das Publikum bei dieser Gelegenheit etwa andere, nicht zu den Aufführungen notwendige Baulichkeiten durchlaufen muß. Bei beiden Sälen sind ausreichende Kleiderablagen vorzusehen, wobei auf die besonderen türkischen Gewohnheiten Rücksicht zu nehmen ist, z. B. müssen Vorrichtungen für die Ablage der stets von den Türken getragenen Überschuhe vorhanden sein. Auch ist Bedacht darauf zu nehmen, daß für die Frauen ein besonderer Eingang und völlig getrennte Kleiderablage zu schaffen ist. Es ist zwar nicht sicher damit zu rechnen, daß dieselben Aufführungen von Männern und Frauen zugleich werden besucht werden, dies wäre nur denkbar, wenn für die Frauen etwa auf Rängen Plätze geschaffen werden könnten, die von denen der Männer aus nicht übersehen werden könnten, z. B. durch dichte Gitter abgeschlossen wären. Ein Versuch, diesen Rücksichten in einem modernen Saalbau gerecht zu werden, wäre immerhin nicht von der Hand zu weisen, da sein Gelingen einen Typ schaffen und für alle weiteren Bauten in der Türkei vorbildlich werden könnte.

3. Die nötigen Nebenräume für Bühne und Künstler, Wandelgänge und dergleichen.

Die Rücksicht auf einen möglichst getrennten Verkehr beim Betreten und Verlassen des Hauses für die Frauen wird auch bei allen übrigen Teilen des Baues zu beobachten sein.

## Zu II.

1. Eine Bücherei, die sich in verschiedene Abteilungen zu teilen haben wird, und zwar

a) eine Bücherei europäischer Wissenschaft und Literatur von etwa 30—40000 Bänden, für deren Aufstellung 170—190 □m erforderlich sind,

b) eine vollständige Orientbibliothek bis zu 15000 Bänden,

c) eine möglichst in Verbindung mit a) stehende, jedenfalls aber leicht zugängliche Nachschlage- und Unterhaltungsbücherei von etwa 5000 Bänden,

d) ein Zeitungssaal, der am besten im ersten und am leichtesten zugänglichen Raum der Bücherei unterzubringen ist. c—d erfordern etwa 300 □m.

2. Die Bücherei zu c) und der Zeitungssaal haben einen Teil der »Gesellschaftsräume« für den täglichen Verkehr der Mitglieder der Vereinigung zu bilden.

3. Diese Gesellschaftsräume sollen außerdem noch etwa 6 Räume, davon mindestens 2 größere von je etwa 160 □m und vielleicht einige kleinere mit behaglicher Ausstattung umfassen. An einen Wirtschaftsbetrieb ist hierbei zunächst nicht gedacht.

4. Vier Hörsäle für 60—100 Zuhörer.

## Zu III.

Es soll Raum geboten werden für ständige und vorübergehende Ausstellungen. Mindestens 2 Ausstellungen müssen zugleich und unabhängig voneinander zugänglich sein. Bei den Ausstellungen ist insbesondere gedacht an

1. Kunstausstellungen für Gemälde, Kunstgewerbe und dergleichen. Es sind mindestens 100 m lfd. Wandfläche vorzusehen, am besten in 3—4 Räumen. Auf gutes Licht (Oberlicht) und zweckmäßige Einteilung für den Umgang ist Bedacht zu nehmen.
2. technische Ausstellungen nach Art der Urania in Berlin,
3. Darstellungen aller Art aus dem deutschen geistigen Leben (Städte und Landschaften, Industrie, Handel und Schiffahrt, Heerwesen, Schulwesen, Bildungswesen u. dergl.).
4. Gewerbliche und Waren-Ausstellungen kleineren Umfangs.

In der Gruppe von Ausstellungsräumen zu 2—4 ist für Einbau und Aufstellung von Glasschränken Vorsorge zu treffen. Es ist erwünscht, daß alle Ausstellungsräume nicht weit entfernt von den unter II 4 aufgeführten Hörsälen liegen, damit bei etwaigen Vorträgen erläuternde Rundgänge durch die Ausstellungen erfolgen können.

## Zu IV.

1. Ein sog. Nachrichtensaal, d. h. eine öffentliche Stelle für den Aushang von Telegrammen und sonstigen Nachrichten, Bildern des Tages und Ankündigungen. Seinem Zweck nach soll dieser Saal möglichst an der Hauptstraße liegen.

2. Ein geräumiges Café, bei welchem Gelegenheit zur Ausbreitung der Plätze nach der Straße zu gegeben sein muß, und zwar am besten gleichfalls nach der Hauptstraße Divan Jolu. Es wäre zweckmäßig, den Wirtschaftsraum dieses Cafés, der nach den türkischen Ansprüchen an sich sehr wenig umfangreich zu sein hätte, so groß zu halten, und zugleich so zu legen, daß er, falls sich etwa später die Notwendigkeit hierzu herausstellen sollte, als Wirtschaftsraum auch für die Versorgung der Gesellschaftsräume der Vereinigung dienen könnte.

3. Eine ärztliche Beratungsstelle, etwa in der Form einer Polyklinik, für erste ärztliche Hilfe und Beratung. Die Leitung dieser Polyklinik soll einer Dame anvertraut werden, damit es möglich ist, die Beratung auch türkischen Frauen zuteil werden zu lassen. Zugänglichkeit abseits der Hauptstraße und abseits von anderen Eingängen empfiehlt sich daher.

## Zu V.

1. Eine Wohnung für einen Direktor, und zwar enthaltend Arbeitszimmer, Eßzimmer für im höchsten Falle 20 Personen, und etwa 5 weitere Wohn- und Schlafzimmer nebst Zubehör. In unmittelbarem Zusammenhange mit der Wohnung muß das Bureau des Direktors

liegen, der die gesamte und oberste Verwaltung des Hauses innehaben wird.

2. Wohnung eines europäischen Hausverwalters von 3 Zimmern und Zubehör.

3. Wohnung eines Technikers ‹für Heizung, Beleuchtung, kinematographische Aufführungen› von 3—4 Zimmern und Zubehör.

4. Kleinere Wohnräume für Aufseher und Diener.

## VI.

Zentralheizung und die Anlagen für die elektrische Beleuchtung sind mustergültig und so zugänglich vorzusehen, daß sie zugleich als Ausstellungsgegenstände dienen können. Sie können trotzdem im Kellergeschoß liegen.

## VII.

Mindestens 24 zweifenstrige Räume ohne vorläufig feste Bestimmung. Die Vereinigung muß damit rechnen, daß sich an einer oder der anderen Stelle die Notwendigkeit zu Erweiterungen ergeben wird. Je mehr das Gebäude benutzt wird, desto besser wird es seinen Zweck erfüllen. Es ist nicht abzusehen und soll auch nicht versucht werden, jetzt festzulegen, wie sich der Verkehr entwickeln wird und soll. Er wird nur wachsen, wenn er sich natürlich aus sich selbst entwickelt. Je mehr Raum verfügbar bleibt, desto besser. Nur einer besonderen Möglichkeit sei daher hier noch gedacht: Dem Geiste der Schöpfung und ihren politischen Zwecken würde es sehr entsprechen, wenn sich etwa die Vortragssäle und die Bücherei zum Mittelpunkt der Bildung nicht nur für junge Türken, sondern gleichzeitig für eine umgrenzte Zahl junger Deutscher entwickelten, die nach Konstantinopel gingen, um dort inmitten des türkischen Volkes und im Verkehr mit ihm eine erste Grundlage für Studien, sei es rein sprachwissenschaftlicher, sei es politischer oder anderer Art zu gewinnen. Erweist sich diese praktische Ausnutzung eines Teiles des Hauses als zweckmäßig und dauernd lebensfähig, so würde das Haus damit nicht nur in sehr anziehender Form an innerem und äußerem Leben und Bedeutung gewinnen, die jungen Leute, die dann im Hause selbst zu wohnen hätten, würden auch sehr geeignet sein, um bei seiner Verwaltung und Beaufsichtigung ehrenamtlich mitzuwirken und insbesondere den Direktor hierbei zu unterstützen. Umgekehrt würde die Stellung des Direktors, die ohnedies die eines Übermittlers deutscher Bildung ist, nur bereichert und ebenso besser ausgenutzt werden, wenn er die Aufgabe erhielte, Leben und Studien der jungen Deutschen zu beaufsichtigen. Mehr als 12 bis 18 Herren kämen hierbei nicht in Frage. Es wird gebeten, zu prüfen, ob Gelände und Geldmittel ausreichen, um auch diesen Zweck mit zu berücksichtigen, die Frage, wie er unterzubringen ist, ob in der Nähe des Direktors oder der Bücherei, oder der Säle, wird der praktischen Erwägung der Architekten anheimgestellt.

## VIII.

Bei der leicht abfallenden Lage des Baugeländes, von dem der Blick über das Marmarameer hinausgeht, wird der unbebaut bleibende Teil zu Garten- und Terrassenanlagen Gelegenheit bieten. Die Deutsch-Türkische Vereinigung will hier keine eigenen Wünsche aussprechen, sondern die Lösung dieses Teiles der Aufgabe der Erfindung der Künstler überlassen. Ob sich die Wandelgänge vor den großen Sälen mit dem Garten in Verbindung bringen ließen, wird anheimgestellt.

Es ist selbstverständlich, daß sich der Bau in das Stadtbild einzufügen haben wird, das übrigens infolge Eindringens europäischer Bauweise und des Vorhandenseins zahlreicher farbloser, teils geschmacklos nachahmender Gebäude nicht einheitlich ist. Mit Vorteil werden alle solche einheimischen Baugedanken Verwendung finden können, die aus klimatischen und anderen örtlichen Bedürfnissen heraus entstanden sind, wie z. B. schattenspendende, breit ausladende Dachgesimse, offene Umgänge, sei es um Höfe oder in den Straßenfronten, worunter aber nicht eine leere Nachahmung historischer orientalischer Architektur verstanden werden darf. Denn Zweck und Sinn des Ganzen als einer neuen, aus der

Gegenwart geborenen deutsch-türkischen Schöpfung wird auch in der äußeren Gestalt in die Erscheinung zu treten haben. Gewiß finden sich in früheren orientalischen Kunstäußerungen Beispiele reichlicheren Schmuckes. Anlehnungen dieser Art sind durchaus zu vermeiden. Unsere Zeit und insbesondere das Deutschtum werden ihren Ausdruck allein in ernster, würdiger Sachlichkeit und Schlichtheit zu suchen haben, Eigenschaften, die bei dem heutigen türkischen Volk auf volles Verständnis rechnen können.

An geeigneter Stelle darf deswegen auf künstlerischen hochwertigen Schmuck nicht verzichtet werden, insbesondere der große Saal wird derartigen Schmuck erhalten müssen, wofür eingehende Vorschläge zu machen sind.

Der Bau des »Hauses der Freundschaft« soll die Zeiten überdauern. Gediegenste Ausführung gehört zu den ersten Erfordernissen. Hierauf wird bei der Wahl auch der Materialien stets Rücksicht zu nehmen sein. Übrigens ist Sandstein in der Umgebung zu haben, ebenso weißer Marmor, wenn auch zu verhältnismäßig teueren Preisen. Ziegel und Holz sind, wenigstens während des Krieges, schwer zu beschaffen. Für Bedachung kommen Ziegel und Metallabdeckungen in Betracht.

Für den Bau einschließlich Schmuck und Einrichtung steht 1 Million Mark zur Verfügung. ⟨Der Baufonds hat sich später auf zwei Millionen erhöht. D. H.⟩

Die Deutsch-Türkische Vereinigung hält es für erforderlich, daß sich die zum Wettbewerb zugelassenen Künstler nach Konstantinopel an Ort und Stelle begeben, um ein eigenes Bild von der Lage des Platzes und seiner Umgebung zu gewinnen und die nötigsten Erkundigungen einzuziehen.

An Zeichnungen erbittet die Vereinigung zunächst nur Vorskizzen, d. h.

1. einen Lageplan mit Gartenplan 1 : 500,
2. die wesentlichsten Grundrisse 1 : 200,
3. die zum Verständnis der Anlage erforderlichen Schnitte 1 : 200,
4. perspektivische oder Skizzen aller Außenansichten,
5. eine Erläuterung mit Kostenanschlag nach oben umbauten Raums.

Für diese Zeichnungen werden 1000 Mark Entschädigung bewilligt, falls sie rechtzeitig bis zum 15. Oktober 1916 bei der Deutsch-Türkischen Vereinigung, Berlin, Schöneberger Ufer 36a, eingehen. ⟨An Reiseentschädigung wurden jedem Teilnehmer 2000 Mark gewährt.⟩

Sämtliche Arbeiten gehen in den Besitz der Deutsch-Türkischen Vereinigung über, das Recht der Veröffentlichung haben sowohl die Verfasser als die Deutsch-Türkische Vereinigung.

Die Deutsch-Türkische Vereinigung wird an die Künstler alsbald nach Einlieferung dieser ersten Entwürfe die Einladung richten, sich zu einer gemeinschaftlichen Besprechung der Arbeiten zu versammeln, an der drei Mitglieder der Vereinigung teilnehmen werden. Am Schlusse dieser Besprechung soll darüber abgestimmt werden, welcher Entwurf zur Ausführung zu wählen ist. Hierbei hat jeder der Teilnehmer an der Besprechung je zwei Stimmen. Einfache Stimmenmehrheit entscheidet.

Für die plastischen und malerischen Aufgaben werden, sobald über die Gestaltung der Architektur Beschluß gefaßt ist, besondere Wettbewerbe veranstaltet werden.

Mitte Juli 1916 erhielten die Künstler diese Grundlagen zugestellt, am 4. und 5. November trat das Preisgericht zusammen, an dem außer den elf beteiligten Architekten drei Vertreter der Auftraggeberin, der Deutsch-Türkischen Vereinigung, teilnahmen. Zu Beginn der Besprechungen wurde zunächst das Verfahren bei der Kritik und bei der Abstimmung festgelegt, die ganze Sitzung fand eine protokollarische Aufnahme. Dieser stenographische Bericht ist ein höchst reizvolles Dokument geworden, freilich zu umfangreich und wieder zu intim, um für die Öffentlichkeit geeignet zu sein.

Man einigte sich darauf, von dem ursprünglichen Plan einer schriftlichen Begutachtung des einzelnen Urteils Abstand zu nehmen. Die Teilnehmer hatten an den Tagen vor dem Preisgericht Gelegenheit gehabt, die verschiedenen Pläne zu studieren, jeder hatte seinem Entwurf erläuternde Leitgedanken beigefügt. Im kontradiktatorischen Verfahren sollte jeder einzelne diesen niedergeschriebenen Richtlinien nach Bedarf noch mündlich Ergänzungen zufügen, Anfragen beantworten, Einwendungen zurückweisen können. Das geschah denn auch mit vertrauensvoller und rückhaltloser Offenheit. Eine Schlußbesprechung fand dann jeweils noch in Abwesenheit des Künstlers statt. — Über das Abstimmungsverfahren einigte man sich dahin: jeder der vierzehn Teilnehmer hat sechs Punkte zu vergeben: drei dem Entwurf, den er für den besten hält, zwei für den nächstfolgenden, einen für den dritten. Die Künstler dürfen nicht für das eigene Projekt stimmen. Die Stimmenabgabe ist öffentlich, gleichzeitig und schriftlich. Nach dem ersten Wahlgang scheiden die sechs Entwürfe mit der niedersten Punktzahl aus. An den weiteren Wahlgängen nehmen alle teil, die in die engere Wahl gekommenen stimmen jetzt mit der höchsten Punktzahl für sich selbst.

In den zweiten Wahlgang kamen Bestelmeyer mit 16, Bonatz mit 13, Riemerschmid mit 11, Behrens mit 11, Fischer mit 9 Stimmen. Das Ergebnis war: Bestelmeyer und Riemerschmid je 18, Behrens 17, Fischer 16, Bonatz 15 Punkte.

Der dritte Gang brachte Bestelmeyer 29, Behrens 28, Riemerschmid 27 Punkte.

Im Schlußentscheid, der nur mehr einfache Stimmenabgabe ohne Beteiligung der beiden Konkurrenten enthielt, entfielen auf Bestelmeyer 7, auf Behrens 5 Stimmen.

* * *

Wir machen im nachfolgenden den Versuch, die einzelnen Entwürfe zu charakterisieren. Wer sich mit der sprachlichen Versinnlichung und Deutung architektonischer Pläne schon beschäftigt hat, wird die Schwierigkeiten des Unterfangens ermessen. So reizvoll und für den Verfasser selber lehrreich es war, aus den vorliegenden Zeichnungen das herauszuholen, was er darin zu finden glaubte, so verkannte er nicht die literarischen Bedenken, den gleichen Stoff mit wechselnder Einstellung, aber doch mit sachlicher Gebundenheit elfmal zu reproduzieren. Ob und wie weit das gelungen ist, mag der sorgsame Leser selber beurteilen, der sorgsame, denn in der Tat, wenn er nicht selber den Versuch einer gewissen Sachvertiefung in die Grundrisse und Schnitte vornimmt, wird er über die Worte ohne Gewinn hinweglesen. Die Vorstellung von der Aufgabe, die der Verfasser sich machte, war sozusagen „pädagogisch", wenn das Wort erlaubt ist: an einem konkreten Beispiel in das Problem moderner Architekturgestaltung, mit aller Sachlichkeit, einzuführen. Die „kritische" Beurteilung lag, wie jeder begreift, nicht im Rahmen dieser Veröffentlichung, sie muß der Publizistik überlassen bleiben. Es ist auf eine individuelle Stellungnahme zu den verschiedenen Projekten und Lösungen keineswegs verzichtet, und der Leser wird, denken wir, nicht den Eindruck der Farblosigkeit des Urteils erhalten, doch konnte es nicht die Absicht sein, den einzelnen Arbeiten Zensuren, Lob und Tadel, anzuhängen.

# PETER BEHRENS

In der Künstlerausspracbe, die die Entscheidung über den Wettbewerb begleitete, konnte die etwas seltsame Frage aufgeworfen werden, ob der Behrenssche Entwurf mehr »amerikanisch« oder mehr »türkisch« anmute. Unter dem »amerikanisch« verstand man wohl den starken Zug einer kühlen und großen Repräsentation, der sich mit neuen, traditionslosen öffentlichen Gebäuden Amerikas verbindet, woher kam das »türkisch«? In der Ordnung der Massen, die höchst persönlich und dabei aufs beste gelungen, kann man so wenig Orientalisches aufspüren wie in dem Dekor der Pforten und Fensterrahmen, vor dem man eher von einem Renaissancecharakter sprechen könnte ‹etwa bei der großen Loggia in der Fassade am Divan Jolu› — bleibt also die Vorkragung der Gesimse in dem ersten Geschoß der Seitenfassaden und die starke Ausladung des flachen Daches. Das sind Motive, die in der türkischen Architektur vorkommen. Aber die Frage bleibt offen, ob sie ihr als Eigentümlichkeit gehören, ob sie nicht eben ein hier aufgenommenes, dort liegen gelassenes Element aller mittelländischen Baukunst sind, herausgewachsen aus den Sonderheiten enger Straßenführung, bei der das weite Dach zum kühlenden Schattenspender dienen soll.

An sich ein Baumotiv, das auch der Westen schon ein paarmal aufgenommen hat und das man vor diesem Bau, da es als oberer Abschluß und nicht in der engen Gasse, sondern am Platz benützt wird, nicht eben als türkisch empfinden wird, sondern als eine architektonische Ausdrucksform, an sich so berechtigt wie jede andere. Hier gibt es den starken, zugigen Charakter des Horizontalen, der an beiden Seitenfassaden noch durch das Vorkragen des Obergeschosses und durch das Dachgesims des seitlichen Säulengangs betont wird. Die sehr lebendige Gliederung an sich verschieden orientierter Baukörper, die mit starker Einfühlung in die Bewegung des Geländes mehr zusammengeschoben als aus einer beherrschenden Formidee gewachsen erscheinen, ist durch das Dachmotiv wie mit einem Band aufs glücklichste zusammengehalten. Fraglich ist bloß, ob neben diesen mit dem Schattenstreifen kräftig und aus der Tiefe wirkenden Baumassen jene Mittelteile, die sich ohne Gesims und mit sehr sparsamer Profilierung über den Baukörper emporheben, nicht etwas nackt und fremd dastehen.

Der auf große Repräsentation gehende Zug der äußeren Anlage, der vor allem aus der mit höchster Würde gegliederten Fassade spricht, ist in der axialen Ordnung des Grundrisses aufgenommen. Eine Freitreppe führt von der Stirne des Gebäudes aus der Vorhalle unmittelbar zum großen Saal. Die rasche Zugänglichkeit dieses Bauteils, in dem Behrens, wenn er schon den repräsentativen Zweck der ganzen Anlage herausarbeiten will, den Kern, die »Seele« des Ganzen erblickt, muß für ihn erste Forderung sein. Daß dieses Treppenhaus, von kommenden und gehenden Menschen in der Bewegung gefüllt, ein gutes Bild geben wird, ist außer Zweifel, nicht aber, ob nicht die Tatsache, daß die große Garderobe hinter die

Treppe gelegt wurde, im Hin- und Her zu Stauungen führen und den Gedanken der Nähe von Saal und Straße wieder aufheben muß.

Es ist charakteristisch für diesen Entwurf, daß die eigentlichen Klub- und Gesellschaftsräume in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Saal gebracht sind, um den sie sich herumziehen. Der leitende Gedanke war, bei allen großen festlichen Veranstaltungen eine nahe Beziehung zwischen dem großen Repräsentationsraum und brauchbaren verschiedenartigen Nebengelassen zu besitzen; dieser Absicht ist die Möglichkeit eines von den öffentlichen und allgemeinen Zwecken gesonderten, ungestörten, mehr intimen eigentlichen Klublebens bis zu einem gewissen Grade geopfert — denn die Mitglieder des Klubs werden so immer zu Nachbarn der Konzerte und Feste gemacht werden. Umgekehrt sind in dem Rückgebäude auch die mehr öffentlichem Besuch gewidmeten Ausstellungsräume und die den Studienzwecken bestimmten Säle in Nachbarschaft gebracht.

Der große Saal hat kreuzartigen Grundriß. Die Bühne ist tief entwickelt und mit Ober- und Unterbühne reichlich ausgestattet, so daß sie auch großen Aufführungen dienen mag. Es ist Behrens sehr gut gelungen, die Bühne, wiewohl sie nicht axial angeordnet, sondern an die Längsseite gerückt ist, in der Außenarchitektur nicht zu einer allzu schweren Dominante werden zu lassen. Der Theatercharakter ist nicht betont, das Bühnenhaus an der Präfekturstraße hat am Zisternenplatz sein Gegengewicht erhalten — dabei aber haben die Rücksichten auf die Außenwirkung die Größenverhältnisse im Innern nicht verkrüppelt. Wird die Bühne nicht benutzt, so ist vorgesehen, daß vor dem eisernen ein hölzerner Vorhang, der der inneren Ausstattung entspricht, den Saalcharakter schließt.

Die Raumwirkung des großen Saales wird wesentlich durch eine breite geometrische Auflösung und durch mehrfache Galerien, die von der Kreuzform des Grundrisses Nutzen ziehen, bestimmt. Das Ornamentale tritt zurück. Die Galerien für die türkischen Frauen, etwas zurückliegend und mit Läden versehen, sprechen im Raumbild stark und belebend mit. Der Saal empfängt sein Licht von einer dichten Reihe kleiner Fenster, die hart unter der Decke längs der Wände laufen — ohne äußeren Schattenfänger, sorgen sie für genügende Helligkeit.

Ein paar Stufen führen zum kleinen Saal. Man wird im allgemeinen annehmen können, daß nicht eigentlich an eine gemeinsame Benutzung gedacht wird. Denn dieser Saal hat auch sein eigenes Treppenhaus und Vestibül, seine vom Haupttrakt gesonderte Garderobe, der auch die Verbindung zur andern fehlt. ‹Das dürfte sich praktisch manchmal als Mangel erweisen.› Der kleine Saal setzt, von der vorderen Treppe aus betrachtet, die axiale Grundordnung der Raumfolge fort, ist aber, für sich genommen, ähnlich seitlich orientiert wie der große. Sollen beide gemeinsam benutzt werden, so kommt er nicht eigentlich als Erweiterung in Frage, sondern als Foyer. Hier muß er sehr reizvoll wirken, denn seine südwestliche Wand öffnet sich zu einer Loggia, die den Blick über einen Arkadenhof zum Meer hinaus offen läßt.

Die herrliche Lage des Bauplatzes, die eine Rundsicht auf Bosporus und Marmarameer erlaubt, mußte jedem Architekten den Wunsch nahe legen, diese Augenfreuden möglichst in das Bauprogramm hereinzuziehen — am restlosesten ist das bei Poelzig geschehen, jeder war zum mindesten bemüht, dem Dach des Hauses Terrassen abzugewinnen. Fischer wagte den Versuch eines Turmes. Auch Behrens gab dem einen Seitenbau ein halb turmartiges Gepräge und brachte oben eine Galerie an, die den Freund einer weiten und schönen Schau locken sollte. Wichtiger aber mußte ihm sein, für die normalen Aufenthaltsräume die Ausblickmöglichkeit zu gewinnen. Er begnügte sich zu diesem Zweck, den rückwärtigen Südflügel, der einige Ausstellungssäle beherbergt, nicht über das Erdgeschoß emporzuführen, und nimmt dabei auch in Kauf, daß der Blick von der Loggia, ehe sein Entzücken die farbige und bewegte Ferne sucht, sich über die ein wenig nüchternen Oberlichtfensterkonstruktionen, links dicht unten, wegfinden muß. Das wird ihm aber, denken wir, rasch gelingen.

Im übrigen ist dieser Hof, wählt man seine erste Be-

kanntschaft nicht von der Loggia des Saalgeschosses aus, sondern betritt ihn von der hinteren Straße her, eine schlechthin entzückende bauliche Erfindung. Behrens zeigt hier eine ausgeglichene Heiterkeit und eine fast leichte, muntere Laune, wie er Terrasse und Treppe, Loggia und Arkaden verwendet, die, wie mir scheint, in seinem Schaffen eine neue Note anschlägt. Es ist zu viel gesagt, daß dieser Hofraum »intim« sei; er ist von Ausstellungsräumen und Lehrsälen umgeben, er ist mehr zum Durchgang und Herumwandern als etwa zum behaglich sitzenden Aufenthalt bestimmt (von allen eigentlichen Gesellschafts- und Wirtschaftsräumen weit entfernt), er mag gelegentlich zur Aufstellung von Plastiken und dergl. dienen — gleichviel, der Reiz dieses Blickes, wie ihn die Hofperspektive bietet, wird immer erfrischend sein.

Die Raumbemessung, die in dem benachbarten Flügel den Hörsälen gegeben wurde, ist aus einem Mißverstehen des Bauprogramms zu knapp geraten, ein Mangel, der ohne Umstoßung der ganzen Anlage behoben werden kann; eher ist zu beanstanden, daß die an sich reichlich bedachte Bibliothek, bei der offenbar in erster Linie an Stadtkundschaft gedacht wurde, mit den Gesellschaftsräumen vereinigt ist und dadurch des unmittelbaren Zusammenhangs mit den eigentlichen Studienräumen entbehrt. Andererseits ist es recht gut gelungen, die gewisse Raumverschwendung, die in der Durchbildung der Terrassen in dem Hof gegeben ist, dadurch auszugleichen, daß das Obergeschoß in diesen Bauteilen vorkragt. Damit gewinnt das Straßenbild, an dem die Wohnung des Direktors und die Zimmer der Studenten liegen, einen gewissen behaglichen Charakter, dem auch die Ordnung der kleinen Fenster entspricht.

# GERMAN BESTELMEYER

Der Baugedanke, der ein paarmal, so bei Fischer und bei Paul, aufgenommen wurde, hat bei Bestelmeyer die abgerundetste Lösung gefunden: bei einer axialen Anlage den Haupteingang an die Divan-Jolu-Straße zu bringen und ihn zu einem Ehrenhof zu öffnen, der sich weiter zum Saalbau zu entwickelt. Gerade dieser Übergang vom Vorbau zu dem Komplex, der die Säle enthält, ist hier außerordentlich klar und dabei einfach entwickelt — es sind Ähnlichkeiten mit Paul vorhanden, aber dadurch, daß nicht Oktogon und Kreis, sondern einfache Rechtecke sich begrenzen, sind die Verhältnisse übersichtlicher und weniger gedrängt.

Die innere Gliederung nimmt drei Gruppen, die aber in der Massenverteilung nicht vollkommen zutage treten. Der Vorbau ist zweigeschossig; er beherbergt neben Café und Nachrichtensaal nur Ausstellungsräume, diese aber sehr reichlich bemessen, teilweise mit Oberlicht. Der Längsschnitt zeigt, daß der Baukörper sehr viel niedriger gehalten ist — er sucht zu den Gebäuden der Nachbarschaft, vor allem zu der Mahmud Türbe mit ihren einfachen Formen in ein gewisses Verhältnis zu kommen. Die Zurückhaltung der Hauptfassade ist in gewissem Sinn politischer Opportunismus — das stärkste Gegenbeispiel etwa zu Poelzigs unbekümmert souveräner Erfindung. Eine gute, aber mehr korrekte als temperamentvolle oder persönliche Formgebung charakterisiert diesen Vorderbau ⟨wie wohl die ganze Außenarchitektur⟩; im Innern werden die Töne stärker und wärmer. Der Ehrenhof etwa, mit der breiten, schön überschatteten Terrasse, mit der offenen Bogenhalle und der zentralen Brunnenanlage hat ein kräftig festliches Element, eine gehaltene Würde, die zu einer Feier im Freien einen guten Rahmen geben müßte.

Da die Ausstellungen mit so großen Flächen in beiden Geschossen bedacht sind, möchte man von ihnen einiges wegnehmen und in Hörsäle verwandeln, denn diese, getrennt, zu beiden Seiten der Galerien des großen Saales untergebracht, sind in dem großen Baukörper das einzig unorganische Element. Sie gehören entweder zu den Ausstellungssälen oder in die Nähe der Studentenzimmer ⟨wo etwa Fischer sie plaziert hat⟩, aber in den Flanken des oberen Saalgeschosses wirken sie als Notbehelf. Sonst ist das nämlich schön und klar geordnet: der einheitliche Baublock umschließt die beiden Säle, und rückwärts sowie in den oberen Geschossen seitlich Klub, Bibliothek, Wohnungen.

Der große Saal ist zu ebener Erde, von breiten Hallen auf drei Seiten eingefaßt. Die Garderoben liegen nicht in der Empfangshalle, zu der noch zwei Seitentüren führen, sondern seitlich an den Außenwänden. Die an sich ja sachlich höchst erwünschte Opulenz der Nebenzweckräume weckt den Eindruck, daß die Grundfläche des ziemlich schmal und lang gestreckten Saales etwas zu kurz komme. Die Bühne selber hat eine sehr tiefe Entwicklung und eine gut verwertbare Umgebung. Die beiden Haupttreppen führen seitlich von der Eingangshalle empor, sie gehen zum kleinen Saal, dessen Durchbildung in dem Entwurf etwas vernachlässigt ist, insofern Bühne und

Galerie nicht vorgesehen wurden. Bonatz hat ihn ähnlich gelegt, aber stärker durchgearbeitet — er liegt quer über der Achse des großen Saales, der Bühne gegenüber, so daß man seine eine Längsseite öffnen kann, um eine Vertiefung der rückwärtigen Galerie zu gewinnen. Sonst ist der Raum nur isoliert zu benutzen, für die ihm eigentümlichen Zwecke: kleinere Konzerte, Vorführungen usw., vielleicht noch für Ausstellungen — die Verbindung zum Klub ist nicht gesucht.

Denn dieser ist vom übrigen ziemlich getrennt — er beansprucht das dritte Stockwerk der rückwärtigen Front, eine angenehm große Folge von Zimmern, ziemlich nahe verbunden mit der Bibliothek, der hier kein sehr öffentlicher Charakter zugewiesen ist — dem landschaftlichen Reiz ist eine Loggia gewidmet, die, von Säulenpaaren getragen, in das sehr schlichte Gleichmaß der hinteren Front Schatten und Bewegung bringt. Das vierte Obergeschoß ist der Wohnung des Direktors und den Studienzimmern bestimmt — die Lage ist schön, ein wenig vermißt man ihre Ausnutzung.

Der Saal gleicht die etwas eingeengte Grundfläche durch verhältnismäßig tiefe und stark ansteigende Galerien aus — durch Pfeiler sind die Wände aufgeteilt und zwischen die Pfeiler sind in einem oberen Geschoß die vergitterten Frauenlogen aufgehängt. Bestelmeyer denkt, daß Pfeiler, Brüstung, Rahmen der Bühne in Holz ausgeführt werden — eine Variation des Saales verzichtet auf die Frauenlogen und ersetzt dann die hölzernen Pfeiler durch graue Kalksteinsäulen. Die Holzdecke ist in großen Kassetten gespannt. Der Längsschnitt zeigt, daß einige der Felder für Oberlicht bestimmt sind — der Saal steckt in dem Gebäude drin und kommt mit keiner seiner Wände zu einer Außenwirkung. Das ist nicht zufällig, denn Bestelmeyer nimmt an, daß der Saal wohl nur abends, bei künstlichem Licht, benutzt wird. Immerhin wird ja auch bei Tagesgebrauch die Helligkeit ausreichen — unsicher ist, ob sie, bei ihrem etwas zerstreuten und nicht konzentrierten Einfall, bei den Tiefen der Wandnischen, eine den Raumcharakter gleichmäßig organisierende Kraft hat.

Das Haus ist verputzt gedacht, Eingangshalle und entwickeltere Architekturteile in Kalkstein. Das Dachmotiv wird in der zweigeschossigen Vorderanlage sehr stark und glücklich ausgenutzt. Die Wandflächen, die rechts und links der vorderen Halle stehen, mögen für dekorative Wandmalerei oder sonstigen Schmuck in Frage kommen, da sie sonst neben dem architektonisch etwas kühl durchgebildeten Mittelstück zu nüchtern wirken.

Der Vorzug des Entwurfes spricht nicht aus dem Detail das vielleicht noch einer deutlicheren Prägung bedürftig ist, sondern aus der großen Klarheit, in der die Raumgruppen, ihre Verbindung, ihre Zugänge geordnet sind. Mit ihr ist ein entwicklungsfähiges System gegeben. Bestelmeyer, der im Preisgericht von vornherein die Spitze führte, sollte die Möglichkeit erhalten, seinen ersten Entwurf unter neuen Überlegungen und mit Verschiebungen des Bauprogramms umzugießen. Zu welchen Entscheidungen er dabei kam, wird später betrachtet werden.

# PAUL BONATZ

Erblickt man in der Symmetrie ein wesentliches Element antiker Baukunst, so wird man sagen können, daß der Entwurf von Bonatz eine gewisse antikisierende Haltung habe. Aber nur in dieser ästhetischen Grundvoraussetzung, die sich am vollkommensten in der straffen und klaren Ordnung des Grundrisses ausspricht. Nicht in der Formengebung, die den Charakter des Fassadeneindrucks bestimmt — sie ist ganz persönlich. Der Zinnenkranz weckt vielleicht die vage Erinnerung an Sarazenenburgen, bringt einen Hauch mittelalterlicher Romantik an dies aus so ganz anderem Geiste gewachsene Werk heran, — wesentlich ist der strenge, fast feierliche Rhythmus der Vertikalen, der die breite und verhältnismäßig niedrige Wand aufteilt: die schmalen Fenster der beiden Geschosse sind in durchgehenden, kräftig profilierten Rahmen zusammengefaßt, in der tiefen Mittelhalle wird dieser Klang durch ein hohes Säulenpaar aufgenommen.

Der Baugedanke hat etwas Abstraktes, von der Bedürfnisermittelung Losgelöstes: in seinem Mittelpunkt steht der Saal, und seiner beherrschenden Bedeutung sind die anderen Bauteile bis zu einem gewissen Grade unterworfen. Das drückt sich auch in der kubischen Massengestaltung aus: der Vorderbau mit den Zweckräumen, so eindrucksvoll für sich genommen die Fassade am Divan Jolu, ist nur Hinleitung zu dem mächtigen, hohen und wuchtigen Bauklotz des Festsaals, der auch bestimmt ist, stark im Stadtbild zu sprechen.

Der Grundriß des Vorderbaus ist eigentlich gerade durch seine vollkommene Einfachheit interessant: ein Schema von fünf Schiffen, das nur eben in dieser Anlage feststeht, in der Einzelgestaltung aber Änderungen zuläßt, ohne daß der Kern des Ganzen irgendwo gestört zu werden braucht. Das ist ein gewisser Vorzug: in der Gebundenheit des architektonischen Gedankens bleibt der praktischen Willkür einige Lockerung und Freiheit: etwa wie Bibliothek und Lehrsäle, wie Gesellschaftsräume und Wohnung angeordnet sind. Der Querschnitt zeigt nun, wie der Gedanke der fünf Schiffe für die Raumzwecke selber nutzbar gemacht ist: die beiden äußeren Trakte sind nach den Straßen und Lichthöfen dreigeschossig ausgebaut — sie beherbergen oben die Flucht der Studentenzimmer. Das Mittelschiff, verhältnismäßig breit und repräsentativ, als Hauptausstellungsraum gedacht, hat kein Obergeschoß, empfängt das Licht von hohen Wandfenstern. Zwischen ihnen nun, mit normaler Erdgeschoßhöhe, weiteren Ausstellungsräumen, der Zeitungssaal: hier ist Oberlicht vorgesehen. Die Architektur hat in diesen Lichthöfen etwas Winkliges: freilich gehen auf sie nur Korridore. Der Gefahr, daß die Dächer der niederen Seitenschiffe Feuchtigkeitssammler werden, müßte durch technische Behelfsanlagen begegnet werden. Bonatz hat vollkommen auf das Motiv des Hofes verzichtet, weil der vorhandene Bauplatz ihm nicht zu genügen schien, den alten orientalischen Hofgestaltungen etwas Gleichwertiges gegenüberzustellen, er ist deshalb zur radikalsten Ausnutzung der Fläche zu den Nutzzwecken geschritten, aber hinter dieser Entschließung stand auch ein Zwang. Denn nachdem er dem Saal soviel Raum zugewiesen, indem er ihn vom Erdgeschoß bis zum Dach gehen ließ, mußte er mit dem Rest der Möglichkeiten

haushälterisch verfahren, um dem Bauprogramm noch einigermaßen gerecht zu werden.

Man betrachte sich noch einmal den Grundriß: der Saalbau hat den Zugang von beiden Seitenstraßen — die große Vorhalle mit Garderoben zerlegt das ganze Projekt in zwei Teile. Zugleich aber kommt auch dem mittleren Ausstellungsraum diese Funktion zu, die Besucher auf den Saalbau hinzulenken. Nicht notwendig. Der gestreckte Raum mit seinen Nebengelassen hat eigene architektonische Zweckbestimmung genug, aber er mag bei besonderen Anlässen gerne noch verwandt werden. ‹Im übrigen aber werden, zumal da die eigentlich dauernd benutzten Räume vorne liegen, die beiden großen seitlichen Türen nicht immer geöffnet sein, da sonst ein zu großer Bedarf an Bedienung entsteht.› Die Vorstellung, in die dunkle Nische der großen Säulenhalle an der Hauptfassade eine wuselnde Lebendigkeit zu bringen, verlockte Bonatz, den Eingangsraum als Nachrichtensaal, zum Depeschenaushang zu verwerten. Das wäre gewiß sehr reizvoll, wenn nicht die Gefahr bestünde, daß damit der Charakter des Durchgangs fast verdorben würde. Seitlich rechts ist genügend Platz, um Ersatz zu finden.

Wie stark der Saal als schwere kubische Masse das Außenbild des Bonatzschen Entwurfes bestimmt, zeigt die Seitenansicht. Im Innern werden die Erwartungen, die sich an die großen Ausmessungen knüpfen mußten, in gewissem Sinn noch übertroffen, denn Bonatz legt die Ebene des Saalbodens zwei Meter tiefer. Stufen senken sich zur Mitte. Dadurch wirkt die Höhe noch mächtiger. Die Grundform des Saales ist kreuzartig, das Licht erhält er von drei schlitzartigen, 15 Meter hohen Fenstern, die den vertikalen Charakter stark herausarbeiten. Der Eindruck ist ganz auf Strenge und Feierlichkeit gestellt, keine Rundung mildert, kein Zierat lenkt ab. Alle Ränge und Galerien fehlen; die Plätze für die türkischen Frauen sind seitlich in den Nischen, wenig erhöht, wenn auch mit eigenen Zugängen, untergebracht. Der große Raum ist unbeschwert. Die flache Decke, in Holz, ist einfach geometrisch aufgeteilt.

Der ganze Saal atmet hohes Pathos, eine baukünstlerische Erfindung von so großer Kühnheit als geschlossenem Ernst in der Durchführung. Der Raumgedanke ist mit einer gewissen radikalen Großartigkeit konzipiert: aus dem alten Schema des Kreuz-Grundrisses eine stumme Würde von Wand und Senkrechte aufwachsen zu lassen, deren Schönheit nur aus den Maßen und ihrem Rhythmus sprechen sollte. Besonders schön und glücklich, weil ein für Innen und Außen hier entscheidendes Bauelement, ist die Ordnung der großen Fenster.

Freilich, und hier beginnt die reflektierende Überlegung, die auch vor einem solchen Werk aus großem Wurf nicht halt macht: an welche Zwecke hat Bonatz gedacht? Man möchte an abstrakte Raumgedanken glauben, an den »Raum an sich« im künstlerischen Sinn, wenn es etwas derartiges gäbe, beim Pantheon in Rom etwa. Auch Bonatz hat das Bauprogramm vor sich gehabt, das eine Verbindung von Vortrags-, Fest-, Versammlungs- und Theatersaal fordert; er hat berechnet, daß man von dem Gestühl aus, das wieder ausgeräumt werden kann, überall auf die Bühne schauen wird, er hat dem Bedürfnis der türkischen Sitte ‹für die Frauen› Rechnung getragen, und doch wird es etwas schwer, diesen Raum mit Profanem zusammenzubringen. Hier dürfen nie triviale oder gleichgültige, hier sollen nur ernste und festliche Reden gehalten werden. Wie aber ist es mit dem Theater? Bonatz hat sich mit dem an sich ganz brauchbaren Einfall geholfen, in der Kreuzarmnische der Rückwand ein Podium unterzubringen, auf dem die Bühne aufgeschlagen werden kann; an technischen Nebenräumen für einen geordneten Theaterbetrieb selber fehlt es nicht, sie sind in rückwärtigen Umbauten angeordnet. Aber man wird für diese Lösung, so geistreich sie ist, nicht recht warm, denn eigentlich, wo die Bühne aufgestellt ist, erwartet man einen Altar und der hohe Luftraum, der dunkel über dem Bühnenrahmen steht, wird diese Bühne immer etwas klein und als einen Notbehelf erscheinen lassen — gegen ein beliebiges Schauspiel sperrt sich das Pathos des Raumes, die große Oper aber wird sich auf diesem Podium beengt finden. Stark wird die Wirkung bei Konzerten sein können, wo man der Kulissen nicht bedarf.

Interessant ist, wie Bonatz mit der Aufgabe des kleinen Saales und seiner Beziehung zum großen fertig wurde. Er legt ihn in das Obergeschoß, und zwar quer über die Achse, so daß seine Längswand an den großen Saal sich anlehnt. Sie ist geöffnet, um dort für einen Balkon mit zwei sparsamen Bankreihen gegenüber der Bühne Gelegenheit zu geben. Der kleine Saal kann also, in gewissem Sinn als vertiefte Loge geltend, zum großen Saal gebrauchstechnisch herangezogen werden, im übrigen, sofern er nicht selber benützt wird, muß er als Foyer oder dergl. dienen. Denn die Isolierung des großen Saalbaus hat, wovon schon gesprochen wurde, die Folge, daß in seiner unmittelbaren Nachbarschaft Räume der Erholung oder Geselligkeit fehlen.

Die außerordentliche architektonische Konzentration in Grundriß und Aufbau hat es auch mit sich gebracht, daß dieser Entwurf, so wie er auf die Hofgestaltung verzichtete, der Aufgabe, die Landschaft auszunutzen, einiges schuldig blieb. Nicht in seiner eigenen Bedeutung innerhalb des Stadtbildes, die Silhouette muß eindrucksvoll und bedeutend sein. Aber der Genuß des Rundbildes von dem Hügel da oben ergibt sich nicht als eine Selbstverständlichkeit, auch nicht als Lockung aus irgendeinem häufig benutzten Raum, sie ist sozusagen eine Expedition für sich. Ein eingeklemmtes schmales Treppenhaus führt zu der Plattform des Saalbaus empor, d. h. es gehört ein »Entschluß« dazu, diese Schönheit zu suchen.

Das nebenbei. Die außerordentlich klare und künstlerisch starke Formidee, die hinter dem Werk in seiner Gesamtheit steht, läßt die Randbemerkungen, die der vorsichtig durch die Grundrisse Wandernde da und dort zu geben hat, verblassen.

# HUGO EBERHARDT

Auch Eberhardts Entwurf unterstellt sich im wesentlichen wie der eben besprochene von Bonatz den Gesetzen der Symmetrie, aber er arbeitet sie weniger scharf heraus, indem zwar die Räume in und um eine Achse geordnet sind, diese Achse selber aber ein Abstraktum bleibt und nicht zu einem deutlichen Teil des Bauorganismus geklärt wird. Das ist wieder die Frage von den Eingängen. Auch hier wie bei Bonatz wird der Saal rückwärts gelegt und zwei seitliche Pforten führen von den Längsseiten in eine vorgelagerte Wandelhalle, auch hier sind ähnlich wie dort die Ausstellungsräume das Zentrum des Erdgeschosses im Vorderbau. Der Zugang zu ihnen aber und weiter zu Bibliothek und Klub ist wiederum seitlich. Die Fassade am Divan Jolu wird von einem ziemlich geräumigen Café beansprucht, der Nachrichtensaal, einmal für Depeschen, einmal für Bilder, ist getrennt und auf die beiden Ecken verteilt.

Die Entscheidung, ob an der Hauptverkehrsstraße Divan Jolu ein repräsentativer Eingang geschaffen wird, kann nicht das bestimmende Kriterium der Entwürfe sein. Die Straße ist ziemlich schmal und hat eine nicht unbeträchtliche Senkung. Das ergibt die praktische Überlegung, ob man sie mit Zu- und Abfahrt belasten kann. Anderenteils aber ist sie der Weg, auf dem man zu dem Gebäude herantritt, zu dem es sein »Gesicht« zeigt und es wird sich die Frage melden, ob dies Gesicht verhältnismäßig indifferent sein darf.

Eberhardt geht von einer praktischen Überlegung aus: der große Saal wird nicht regelmäßig geöffnet sein, er wie seine Zugänge, die gewöhnlich geschlossen sind, mögen rückwärts liegen. Die Klubmitglieder bedürfen der deutlichen Pforte nicht ‹offen bleibt dabei die Frage an die Ausstellungsbesucher, die auch seitlich eingeladen werden›. Er verzichtet darauf, die inneren Funktionen der Bauteile, die in ihrer axialen Gesamthaltung sehr sorgsam und bedachtsam angelegt sind, in der Außenarchitektur ausklingen zu lassen, und faßt diese nach allen Teilen in einer gleichmäßigen Ordnung zusammen.

Der Baueindruck, der dadurch entsteht, ist mächtig genug, aber wohl etwas einförmig, er bedarf einer sorgsamen Durchbildung der Einzelteile, um Lebendigkeit zu zeigen. Seine Berechnung zielt auf das Stadtbild, in dessen bewegter und pittoresker Unterschiedlichkeit er als große Horizontale wirken soll. Die Fassade hat im Erdgeschoß einen tiefen Laubengang, der zum Café hinzugezogen ist, das Bogenmotiv umspannt das ganze Erdgeschoß, gleichmäßig hohe Fenster mit einem langen Balkon bestimmen das erste Obergeschoß, niedrige Fenster, die unter dem sehr stark ausladenden Dach angebracht wurden, das zweite. Das Dach selber trägt, etwas zurückgelegt im Oval, einen Arkadengang, hinter dem die Studentenwohnungen eingebaut sind. Man wird sich fragen, ob von der Nähe her, unten von der Straße, die Überschneidung zwischen der Geraden des Dachrands und der Schwingung der Attika immer glücklich wirken wird. So sehr die Bauformen verschieden sind, mit denen damals der Italiener seine prunkvolle Fassadenarchitektur um die alte fabelhafte Halle gelegt hat, man fühlt sich vor dem

Gesamtplan, vor dem Rhythmus des Gleichmaßes, plötzlich an den Eindruck erinnert, den Palladios Salon ein Vicenza bei der ersten Begegnung hervorrief. Etwas Italienisierend-Akademisches steckt in dem ganzen Entwurf, fast überraschend neben Eberhardts sonstiger Architektur, in der viel heimatliche Tradition neu geweckt worden.

Die Ausstellungsräume, reichlich bedacht, im Erdgeschoß hinter dem Café, sind um einen Hof gelagert, der selber praktisch ausgenutzt werden kann. Sie sind so geteilt, daß sie gleichzeitig mehreren Zwecken dienen können. Die seitlichen erhalten von außen Fensterlicht, der innere, vor dem ein Treppenhaus zu einer Hofterrasse mit Zugängen zu Gesellschafts- und Bibliothekszimmern führt, hat Oberlicht. Diese praktische Anordnung, zumal noch zwei Treppenhäuser außerhalb des Ausstellungskomplexes in den ersten Stock führen, hat etwas durchaus Einleuchtendes, wie denn überhaupt die genaue und klare Durchdenkung des Grundrisses der stärkste Vorzug des ganzen Entwurfes ist.

Dies zeigt vor allem die Bedeutung, die dem kleinen Saal zugewiesen ist. Hier erscheint er sozusagen als Mittelstück des ganzen Gebäudes. Er ist, wie bei Bonatz, quer über der Längsachse, im ersten Stock untergebracht, aber nicht wie dort unmittelbar an die Innenwand der großen Saalbaus angelehnt, sondern durch eine Wandelhalle, die der Eingangshalle des Erdgeschosses entspricht, abgetrennt. Eberhardt legte also größeres Gewicht auf eine Forderung des Bauprogramms, das für beide Säle die Gleichzeitigkeit der gesonderten Benutzung wünschenswert nannte, als auf jene, die die Möglichkeit einer Einbeziehung beschrieb. Dieser Punkt wird ja immer verschieden ausdeutbar sein müssen — je nachdem die Gemeinsamkeit der Räume für einen bestimmten Versammlungszweck, Vergrößerung der Zuhörerschaft, ins Auge gefaßt wird oder nur ein Zusammenhang bei gesellschaftlichen Veranstaltungen gedacht ist. Dann hat hier der kleine Saal die Funktion des Foyers.

Sonst aber bietet er sich, neben seinem Selbstzweck, kleineren Veranstaltungen zu dienen, für vielerlei Gelegenheiten an. So gut er sich in die Sphäre des großen Saales noch einbeziehen läßt, so viel besser zu den eigentlichen Klubräumen, die ihm unmittelbar benachbart sind, denen er bei besonderen Anlässen zugegliedert werden kann, ebenso wie er durch Treppen mit den Ausstellungsräumen und Hörsälen nahe verbunden ist. Er kann als »Mädchen für alles« dienen, das bringt die Gefahr, daß sich seine architektonische Individualität verwische, enthält aber sehr augenscheinliche praktische Vorzüge, wenn man daran denkt, wie noch wenig abgegrenzt die Verwendungsarten und Gewöhnungen in einem solchen Unternehmen ohne Tradition und Vorgang sind.

Für den großen Saal hat Eberhardt zwei Variationen gezeichnet: ein Rechteck und einen Kreis. Wir bilden hier die runde Lösung ab. Der Saal ist sozusagen als Hohlkörper in den Bau hineingestellt, seine Wände werden in allen Geschossen dreiseitig von Wandelhallen begrenzt. Zur Erhellung dient in der Kuppeldecke ein zentrales Fenster — die Kraft des südlichen Lichtes läßt dies genügen, umstritten ist, ob nicht die Feuchtigkeit des Klimas von Konstantinopel an sich mehr Öffnungen für Sonne und Luft angebracht erscheinen läßt. Der Raum selber hat einen feierlichen Charakter, vor allem durch die schlanken Säulen, hinter denen zweigeschossig die Galerien angebracht sind. Die Zwecklösung erscheint günstig: ohne daß der zentral bestimmte Saal einen eigentlichen Theatercharakter erhält, sind die Voraussetzungen für den Bühnengebrauch gut gegeben. Nicht ganz sicher ist, ob die aus feuerpolizeilichen Gründen breit und zahlreich angelegten Treppen rechts und links des eigentlichen Bühnenhauses den technischen notwendigen Nebenräumen nicht zu viel Platz wegnehmen, der Grundriß gibt für deren Ordnung und Teilung keinen Aufschluß.

Eberhardt hat nun, indem er den inneren Charakter der Bauanlagen sich nicht nach außen, weder im Grundriß noch in der Silhouette, aussprechen läßt, sondern alle einheitlich zusammenfaßt, die Möglichkeit gewonnen, auf dem flachen Dach eine Architektur zu entwickeln, die über das Bauprogramm hinausgeht und neue Zwecke erfindet. Die Treppenhäuser sind in beiden Flanken des Gebäudes bis zum Dach durchgeführt: man soll sie nicht nur zu ge-

legentlichem Besuch benutzen, denn mit einem Dachcafé und einer Freilichtbühne ist diese Oberwelt in die allgemeinen Dienste des Baues eingefügt. Der vordere Teil des Dachgeschosses hat hinter dem Umgang der Bogenhalle in wenn auch sehr besonnter, so doch wieder luftiger Lage die Zimmer für die Studenten eingebaut, in der Mitte ist für sechshundert Sitzplätze Raum geschaffen, die Freilichtbühne selber lehnt sich an die Kuppel des großen Saales, die einiges über die Ebene des Daches emporragt. Dieser Einfall, hier auf die Höhe eine Bühne zu legen, ist ein ebenso liebenswürdiger als glücklicher Gedanke: es muß nicht nur schön sein, da oben eine edle Unterhaltung zu finden, die Vorstellung, daß an Abenden, da man zum Bosporus und zum Marmarameer die freie Sicht genießen kann, eine heitere Geselligkeit auf dieser Plattform sich entwickeln könnte, hat etwas Verführerisches.

# MARTIN ELSÄSSER

Der Längsschnitt des Entwurfs verdeutlicht am unmittelbarsten den baulichen Leitgedanken: zur Straße Divan Jolu sind die öffentlichen Räume vorgeschoben, die immerfort, von jedermann benutzt werden sollen, dann kommt, nahe genug verbunden, der Hauptbau, der den Saal umschließt und zurückliegend die Zimmer intimer Zweckbestimmung: Klub, Hörsäle, Bibliothek. Diese wohl grundsätzlich richtige Ordnung ist dann freilich nicht radikal durchgeführt, sondern mußte Kompromisse wählen: so sind die Wohnungen des Direktors und des Hausverwalters sozusagen an den oberen Rändern des Saalbaus untergebracht und im Erdgeschoß ziehen sich an beiden Seitenstraßen in einer gewissermaßen neutralen Haltung die vierundzwanzig Zimmer, deren Verwendung zur Verwaltung, zu Wohnzwecken für die Studenten, offen bleibt.

Die Ordnung des Grundrisses ist axial, der Haupteingang liegt an der Straße Divan Jolu und führt sehr rasch zum großen Saal; die technische Frage, ob nicht die Massenentleerung auf die schmale Straße Stauungen verursache, ist hier glücklich gelöst, indem zur und aus der Vorhalle an beiden Seiten Nebenpforten führen, aus denen sich Treppenhäuser ins Obergeschoß mit Ausstellungsräumen und kleinem Saal entwickeln. Diese bilden drei Gruppen: eine gegliederte Folge an der Stirne mit Oberlicht, zwei andere längs der Wandelhalle des ersten Galeriegeschosses. Sie umfassen den kleinen Saal, der also je nach Bedürfnis mit einbezogen werden kann; sie unterliegen aber ähnlich wie bei Taut, nur nicht so ausgesprochen, der Fragestellung, ob sie nicht, zumal die seitlichen Räume, eine gar zu nahe Beziehung zu dem Saal besitzen. Denn sie greifen allzustark in einen Baukomplex über, der seine Zweckbestimmung wesentlich von anderem empfängt.

Dies trifft nicht so sehr für jene drei Vordersäle zu, die Oberlicht haben und für Kunstdarbietungen dienen sollen. Elsässer hat hier das praktische Bedürfnis, für den Innenraum gute Wände zu gewinnen, mit einer Idee der Außenarchitektur verbunden, und zwar, wie mir scheint, mit der glücklichsten des ganzen Entwurfes: den Vorderbau, der sich zur Straße wendet, ganz als glatte Fläche zu behandeln, Verputz oder noch besser Kalksteinmauer ohne Betonung der Fugen. Ein Motiv, dem Orient nicht fremd: es spricht nur die Wand als solche, in weicher Silhouettierung, ohne oberes Gesims, Rahmen für die reich durchgebildeten und hochgetriebenen Portale, nach unten begrenzt durch die weit ausladenden Markisen, die bei Sonnenlicht einen kräftigen Gegenakzent geben werden. Dieses Motiv der ungegliederten Wand hat einen starken und unmittelbaren Reiz — ob die ornamentale Ausgestaltung der Portale, so köstlich sie an sich gelöst, den richtigen Ton trifft, indem sie persische Motive aufnimmt, mag strittig sein, ist aber von nicht so wesentlicher Bedeutung. Elsässer hat hier, inmitten einer sehr selbständigen Erfindung, dem Reiz einer höchsten Entwicklung der orientalischen Baukunst nachgegeben.

Die für den Vorderbau so charakteristische Durchdringung von Außenbild und Innenzweck ist bei dem

Hauptbau fallen gelassen. Die Steigerung der Silhouette weist ja darauf hin, daß hier ein großer Innenraum sich dehnen will, aber die Anordnung der Gelasse ist es nicht, die sich hier einen Ausdruck verschafft, sondern der äußere Charakter ist von der bewußten formalen Gegensätzlichkeit zu dem Vorderbau bestimmt. Rechts und links von der Giebelwand wird das reine Wandmotiv zwar noch einmal aufgenommen, das Giebelfeld selber jedoch ist in vielen rechteckigen Scheiben aufgelöst und auch die Nebenansichten sind durchaus von der großen Zahl ziemlich eng gesetzter Fenster charakterisiert. Elsässer ist der einzige, der einen Giebel verwendet, aber dessen Winkel, der Verzicht auf Gesimse und vorspringendes Dach, läßt dies nicht sonderlich als deutsche Einfuhr vermuten. Wenn der Bau trotz seiner Größe und trotz des uns fremden Motivs der fensterlosen glatten Wand etwas Anheimelndes, Liebenswürdiges und Behagliches hat, dann wegen der weichen Silhouette, die über das Ganze fließt ‹höchster Gegensatz zu Bonatz!›, die zum landschaftlichen Rhythmus des gestreckten Hügels einen leisen und freundlichen Anklang mitschwingen läßt.

Auch für Elsässer ist das Sonnenlicht von Konstantinopel in gewissem Sinn ein aktiver Baufaktor. Es gehört schon zu dem Versuch, die glatte Wand lebendig werden zu lassen. Es hat ihn verlockt, nun auch das Gegenelement, die Glaskonstruktion, mit starker Konsequenz durchzuführen, sowohl im Äußeren, wie im Innern. Der etwas »romantische« Charakter, den die malerische Massengruppierung besitzt, wird damit zerschnitten, es tritt ein »modernes« rationales Formelement hinzu. Beide Giebel sind ganz Glaswand — rückwärts liegt dort der Schnürboden, der gutes Licht wohl vertragen kann, nach vorne sind hier die Schlafzimmer des Direktors angeordnet ‹von der übrigen Wohnung getrennt› und diese vermutet man in der Tat hinter dieser so betonten und in ihrem technisch-sachlichen Sinn repräsentativen Fenstermauer keineswegs.

Der große Saal ist mit einer in Eisen konstruierten Glasdecke überwölbt. Der Innenraum ist nicht bis zum Dachfirst geführt. Der Architekt setzt in das Dach selber große Oberlichtfenster und macht dann die eigentliche Saaldecke unabhängig davon zu einem ausschließlichen Organ des inneren Raumgedankens, der keinen Ausdruck nach außen sucht und findet. Farbige Scheiben sollen zwischen den Eisenrippen zur Verwendung kommen und man mag sich denken, daß das, nachdem das Sonnenlicht seiner unmittelbaren Schärfe durch den Hohlraum beraubt ist, eine freundliche und heitere Helligkeit ergibt, wird, etwa zu Filmaufführungen, eine Verdunkelung des Raumes benötigt, so ist diese durch automatische Vorhänge an den äußeren Oberlichtfenstern leicht zu erreichen.

Die Konstruktion der Decke geht auf einen Mittelpunkt, nähert sich also dem Deckensystem des Zentralbaus, während der Grundriß ein gestrecktes Rechteck zeigt. Es ist zweifelhaft, ob in diesem formalen Dilemma ein klares und unmittelbares Raumempfinden frei gedeihen kann. Der Saal erscheint im übrigen eine für Vorträge wie für Theateraufführungen sehr brauchbare Ordnung. Der Theatercharakter ist durch seitliche Logen und durch tiefe, rückwärtige Ränge ziemlich stark ausgeprägt.

Mit der Bühne selber hat Elsässer einen eigentümlichen Versuch gewagt. Die technischen Räume und Magazine sind im Unter- und im zweiten Obergeschoß angelegt, die unmittelbaren Nebengelasse fehlen, können aber ihren Ersatz in den nahen seitlichen Zimmern finden. Elsässer schließt sich nun der Erwägung an, daß der Bühnenraum nicht allzu regelmäßig benutzt werde und richtet ihn so ein, daß er auch als Vortrags- oder Experimental-Lehrsaal u. dergl. gebraucht werden könne, die Rückwand öffnet sich in drei schlanken Fenstern zum Schmuckhof, an den sich die übrigen Studienräume anlehnen. Die Verbindung ist gegeben. Führt man die Trennung zum Saal selber durch, so hat man in der Bühne einen großen, hellen, allseitig geschlossenen Raum, der sich mühelos dem hinteren, nennen wir ihn, intimen Baukomplex angliedert.

Dieser legt sich um einen Arkadenhof, an den zunächst der Korridor angrenzt, der im ganzen Bau die innere Verbindung darstellt, dann die Studienräume und die Hörsäle. Hier finden sich im ersten Stock in guter Nachbarschaft die eigentlichen Klubräume und die Biblio-

theken. Der Blick auf den Grundriß zeigt, wie gut diese Aufgaben gelöst sind. Der einfache und hübsche Hof ist das Zentrum, gesonderte Treppen führen empor, doch besteht zwischen beiden Zimmergruppen auch unmittelbare Verbindung. Der sehr große Zeitungssaal dient als Durchgang zu den wissenschaftlichen Büchereien, der Klub auf der andern Seite besitzt neben den paar größeren eine Anzahl kleinerer behaglicher Zimmer. Und das gibt hier dem Klubgedanken seinen besonderen Reiz, daß der Dachgarten unmittelbar, in einer kleinen Treppe, zugänglich ist. Dies bedeutet etwa gegenüber dem Eberhardtschen Projekt, das Dach mit zu den öffentlichen Teilen des Gebäudes heranzuziehen, einen Verzicht, erhöht aber zweifellos in der Absonderung für die behagliche und genießerische Verfeinerung der Klubgeselligkeit einen Gewinn.

Was den Elsässerschen Entwurf auszeichnet, ist dies, daß eine gewisse Schlichtheit der Architektur einen vornehmen Rahmen zu den wenigen, aber stark durchgebildeten und in edelstem Material gedachten Schmuckformen bildet.

# AUGUST ENDELL

Endell wünscht, seine Pläne zunächst mit einigen eigenen richtunggebenden Bemerkungen einführen zu können:

»Mein Entwurf geht von folgenden Gedanken aus: die Rücksicht auf den Blick vom Meer bedingt ein Einordnen der Baumasse in die niedrigen Häuser der umgebenden Stadtviertel. Ein einheitliches Hauptgesims schien darum nicht zulässig. Die Auflösung des Ganzen in mehrere nach dem Meere zu niedrigere Teile war nötig. Theater- und Saalbau wurden — auch der Feuersicherheit wegen — von dem Bibliothek-, Klub-, Hörsaal- und Wohngebäude und den Ausstellungsgebäuden getrennt. Die knappe Grundfläche und die geringe Höhenentwicklung bedingten überall sparsamste Raumausnutzung. Das Theater mußte auf eine 8 m breite Bühne beschränkt werden, die nur Schauspiel und kleine Oper erlaubt, auch nur 1240 Zuschauern gutes Sehen gestattet, die übrigen 840 Plätze kommen nur als Hörplätze, sowie bei Konzerten und Festen in Betracht. Dafür ist der Bühnenraum hoch genug zum raschen Wechseln der Dekorationen, und mit Schnürboden versehen. Die Schauspieler-, Kulissen- und übrigen Bühnenräume sind knapp, aber ausreichend für einen normalen Theaterbetrieb. Die notwendigen Vorkehrungen für die Feuersicherheit — in Konstantinopel doppelt notwendig — sind getroffen. Um das Bühnenhaus nicht allzu hoch werden zu lassen, wurde das Parkett zu ebener Erde angeordnet, das erlaubte gleichzeitig, das Hauptgesims des Theatergebäudes nur 13 m über die Straße zu legen. So hebt sich das Gebäude vom Meere gesehen aus der Umgebung hinreichend heraus, ohne als Fremdkörper zu erscheinen.«

Nach dieser knappen und das Wesentliche erschöpfenden Formulierung bedarf es nur kurzer weiterer Ergänzungen und Erklärungen. Das Charakteristische dieses Entwurfes ist die konsequenteste Dreiteilung der ganzen Anlage, der absichtliche Verzicht auf eine einheitliche und die verschiedenen Zweckfunktionen zusammenziehende Durchgliederung des Grundrisses. Drei Gebäude sind aneinandergeschoben: Theaterbau, Wohnhaus und Ausstellungshallen. Auf ihre innere Verbindung ist völlig verzichtet. Die Seitenansicht zeigt, daß im Wechsel der Gesimshöhe, der Fensterart, der Dachform diese Trennung nicht maskiert, sondern offen ausgesprochen ist.

Endell kam zu dieser Lösung aus einer sehr bewußten Überlegung. Der Platz erscheint ihm zu klein, um von einem Mittelpunkt aus eine völlig klare und übersichtliche Ordnung der Raumgruppen durchzuführen und da ihm für die Praxis des Gebrauchs die Verschiedenartigkeit der Zwecke und der Besucher die Gefahr der Verwirrung in sich zu bergen scheint, macht er aus der Not die Tugend eines etwas entsagenden Rationalismus. Außerdem: er nimmt die Theaterfrage technisch, wenn man so sagen darf, etwas ernster als die meisten anderen. Auch Eberhardt hat die Theatertreppen in ihrer Breite nach den feuerpolizeilichen Vorschriften bemessen, die für Preußen gelten, Endell geht einen Schritt weiter und unterwirft seinen Plan auch der Bestimmung, daß mit einem Theaterbau Wohnräume nicht unmittelbar verbunden sein sollen. Eine hohe und starke Brandmauer hinter dem Bühnenraum trennt das Wohnhaus.

Zu der sehr sorgsamen und genügenden Zuteilung der technischen Nebenräume für den Bühnenbetrieb, die Endell dazu kommen läßt, ein hohes Dachgeschoß für den Schnürboden zur eigentlichen Dominante der Außenarchitektur werden zu lassen, steht nun die innere An-

ordnung des Theatersaals in einem gewissen seltsamen Widerspruch. Insofern sie davon ausgeht, daß eben der Hauptzweck nicht im Theater liege, sondern bei Versammlungen, Konzerten usw. ‹der vorhandene Raum erscheint für ein richtiges Bühnenhaus zu gering›: der Grundriß ist oval, ein guter Teil der seitlichen Plätze kommt für den Blick auf die Bühne gar nicht in Frage, sie sollen an Theaterabenden einfach außer Benutzung bleiben. Das geht natürlich, aber ist, was Endell natürlich auch weiß, nur Kompromiß — denn die seitliche Leere kann nicht gerade günstig wirken. Im übrigen aber hat die Raumverteilung etwas Geistreiches. Der erste Rang tritt nur gegenüber der Bühne über die Saalwand hervor, sonst ist er, um den Saalcharakter nicht zu zerreißen, rückwärts geschoben. Die Frauenränge sind hoch darüber angebracht, so daß auch hier die Wand als architektonisches Motiv stark spricht: im unteren Saalgeschoß denkt Endell an eine Verkleidung von gelbem Marmor, für die übrige Wand an eine dunkle Samtbespannung.

Betrachten wir noch einen Augenblick die allgemeine Grundrißlösung des Theaterbaus. Sein Haupteingang zum Saalgeschoß liegt an der Divan-Jolustraße, die beiden Ränge haben besondere seitliche Treppenhäuser. Die Eingangshalle ist, ähnlich wie bei Bonatz, als Nachrichtensaal gedacht, links das Café, rechts einige Läden ‹eine selbständige Erweiterung des allgemeinen Bauprogramms›. Auf ein eigentliches Foyer oder eine größere Wandelhalle ist verzichtet, die genügend tiefen Garderoben schließen sich seitlich an. Zwei Treppen führen zum kleinen Saal im Obergeschoß, der, ein gestrecktes Rechteck mit flacher Decke, mit einfachem Podium, ohne Nebenräume, sich längs der Vorderfront hinzieht. Bei seiner Benutzung ist wesentlich an Kammermusik gedacht ‹liegt er da nicht allzusehr beim Verkehrslärm der wichtigen Verbindungsstraße?›. Er öffnet sich in einem schmalen, langen Balkon, der für das Architekturbild der Fassade nicht unwichtig ist.

Die beiden andern Raumgruppen sind je um einen Gartenhof mit Arkadenumgang gelagert. Das »Wohnhaus«, im Dachgeschoß wesentlich gesenkt, beherbergt im Erdgeschoß die Bibliothek und die Hörsäle, deren einer zur Ausstellung mit herangeholt werden kann. Das erste Obergeschoß wird von den Klubräumen und der Wohnung des Direktors eingenommen, von beiden öffnen sich Türen zu Terrassen auf dem Dach des nur eingeschossigen Ausstellungsbaues. Der Klub hat eine leichte Außenorientierung zum Zisternenplatz erfahren, indem, ähnlich wie bei der vorderen Seite, ein Balkon vorkragt. Sein Grundriß leidet etwas daran, daß die Zimmer nicht um einen Flur gruppiert und deshalb in der freien Benutzung etwas beschränkt sind. Die große Terrasse, auf der, wie auch bei dem Vorbau des Direktors, ein luftiges Teehäuschen mit liebenswürdigen Formen steht, ist eine angenehme Erweiterung der Räume. Von hier genießt man den Blick zum Meer, wobei freilich vorausgesetzt ist, daß die Türken das Stadtbild Stambuls schonen, indem sie für die Hügelsilhouette ein Bauverbot für mehrgeschossige Privathäuser aussprechen.

Die Anlage der Ausstellungsgruppe spricht für sich selber. Auch sie hat, in der Mitte der Hinterfront, ihre eigene Pforte, der Hof kann und soll zu Schauzwecken mitverwandt werden. Die Perspektive zeigt, daß Endell hier ‹wie auch bei den Hörsälen› die Fenster hoch an der Wand eingefügt hat, weil ihm diese Lösung das beste Licht zu sichern scheint.

Für den Charakter der Außenarchitektur ist wichtig, daß der Künstler durchweg verhältnismäßig niedere Gesimse angenommen hat, damit der Komplex sich ungefähr den Maßen der Umgebung anpasse und sie nicht vergewaltige. Das Dach des Vorderbaues flieht deshalb auch ziemlich flach zurück, diese Lösung ist dann freilich im Wohnhaus nicht durchgehalten worden, denn hier ist das Dachgeschoß, für die Studentenzimmer ausgenutzt, mit einigen Giebeln besetzt worden. Ebenso hat das Bühnenhaus seine eigene, etwas kokette Dachlinie erhalten. Die Formgebung im Detail ist einfach und schlicht — der Bau soll nur durch seine bedeutendere Baumasse im Straßenbild sprechen, in der Silhouette der Stadt aber eine nicht zu anspruchsvolle Zäsur bilden.

# THEODOR FISCHER

Fischer war neben Poelzig der einzige, der Konstantinopel und den Bauplatz nicht besucht hat. Das hat ihn vielleicht die Frage, ob ein Turm dort möglich ist, nicht ganz erwägen lassen, er würde auf ihn verzichten können, ohne daß der innere Bauorganismus eine irgendwie wesentliche Änderung erfahren müßte. Im übrigen ist es fesselnd, und auf die gegensätzlichen Grundtemperamente hinweisend, gerade die Entwürfe dieser beiden Künstler zu vergleichen: Poelzig gibt eine groß gesehene Gestaltung, die im wesentlichen doch an der mächtigen Fernwirkung gemessen werden muß und die Nähe der Straßen und Plätze bedrückt, Fischer spürt, nach seiner ganzen Entwicklung, aus dem Stadtplan, der vor ihm liegt, gerade die begrenzten städtebaulichen Möglichkeiten heraus und findet neue Lösungen. Das unterscheidet ihn von allen übrigen, daß er zwei Schauseiten ausbildet: die eine mit einer gewissen feierlichen Schwere an der Divan-Jolu-Straße, die andere an dem Platz der Tausend Zisternen. Dieser, heute offenbar ganz vernachlässigt, hat keinen derer, die dort waren, gelockt, daß von ihm aus ein Hauptakzent der Bauanlage angeschlagen werde — Fischer rechnet, wie sich unterdessen herausgestellt hat, mit Recht damit, daß die Nähe des wichtigen deutschen Repräsentationsbaues an sich die Umgebung beeinflussen werde und er gibt darum diesem Platz, von dem die Brunnenschachte zur Tiefe führen, die Orientierung, indem er hierher, unter einem breiten antikisierenden Giebeldach, das von zwei kleinen Turmansätzen flankiert wird, in einer freundlich offenen Bogenhalle einen Haupteingang zum Baukern legt.

Auch die Mitte der Vorderfront hat eine in reicher Zierform durchgebildete große Pforte. Diese ist im allgemeinen geschlossen, sie wird nur bei besonderen Anlässen, bei den Geburtstagsfeiern der Monarchen und ähnlichem, geöffnet, sie führt in eine hohe gewölbte Halle, die sich in Bogengängen rechts und links um einen Ehrenhof fortsetzt. Die Halle selber dient als Nachrichtensaal, der gemeinhin durch zwei kleine Schlupftüren, die im Bild der Fassade kaum mitsprechen, erreicht wird, die anschließenden breiten Gänge führen, wenn es sich um jene »großen« Tage handelt, zum Hauptbau, sonst aber, und darin liegt ihr öffentlicher Charakter, sind sie als Glieder der Ausstellungsräume gedacht, die sich rechts erstrecken, als Vorraum zu dem kleinen Saal, der links untergebracht ist und sofern er nicht für kleine Sonderveranstaltungen benützt wird, eben auch zum Darbieten gewählter Gegenstände verwendet werden soll. Fischer legt Wert darauf, daß auch der flüchtige Besucher, der nur zufällig diese oder jene Ausstellung betrachten will, in einem durchgebildeten Raum den Eindruck einer Repräsentation empfängt, der aus dem ganzen Werk sprechen soll.

Die Hofanlage, zu der sich im ersten Obergeschoß rechts die Bibliothek, links, in einer Loggia, die Klubräume öffnen, und die im zweiten von der Terrasse der Direktorswohnung und der Studentenzimmer umspannt wird, ist eine überaus anmutende Lösung. Den Ton gibt, neben den Arkaden, der Rundbau der Bühne, der sich über dem Dach des Querbaues emporhebt und durch einen dekorativen Fenstersims eine heitere Lockerung erfährt. Im Außenbild selber spricht der Bühnenbau, durchaus in den Kern der Anlage verlegt, kaum mit: Fischer denkt, daß der große Saal wesentlich Versammlungszwecken dient und hat deshalb ‹auch im Vermeiden eigentlicher Ränge› den Theatergedanken ganz in den Hintergrund gedrängt, ein Rundhorizont, der nun auch den Charakter des Hofbaus bestimmt, dient als Abschluß.

Man wird, denkt man an den Vordereingang, fragen, warum die Bühne hierhergelegt ist und nicht auf die Ge-

genseite, an den Abschluß des ganzen Gebäudes? Denn offenbar muß man nun, um zu den Treppen zu kommen, nach den Wandelgängen noch den großen Raum der Kleiderablage passieren. Es ist daran zu erinnern, daß Fischer den Haupteingang zum Saal am Zisternenplatz angebracht hat ‹eine entsprechende Pforte auch an der Präfekturstraße›, von da aus gesehen ist praktisch die Lage der Bühne unerheblich, wichtig aber wurde es für Fischer, die Rückwand des Baus für ein kleines Gärtchen, für Terrassen und Loggien zu gewinnen. Dies wäre unmöglich gewesen neben der Bühne mit all ihren Nebengelassen. So aber ist für die Wandelhalle, die sich quer vor die Saalbreite legt, wie für die Saalgalerie, der Austritt ins Freie gewonnen. Ein kleines Gärtchen auf ausgespartem Fleck schmiegt sich an. Das Baubild, in der Silhouette wechselnd, mit Fläche und Schattenvertiefung der Loggien, mit dem betonten Akzent der Dächer, hat auch hier einen sehr lebendigen Reiz.

Der axiale Charakter, der die vordere Anlage bestimmt, ist durch Bühnenbau und Querachse im Hinterbau bewußt verlassen. Hier wird im Erdgeschoß eine große Kleiderablage gedacht, die auf repräsentative Geltung verzichtet und vor allem bequem sein will — sie ist so wenig als architektonische Einheit gedacht, daß sie durch Nutzeinbauten unterbrochen wird; Fischer sieht auch vor, daß, sofern das Bedürfnis nicht die ganze Garderobe verlangt, die Einzelteile durch Vorhänge abgeschlossen werden können. Durch verhältnismäßig schmale Durchlässe kommt man zu den beiden seitlich in die Ecken gelegten Treppen, die breit und bequem sind. Der Saalvorraum bildet ein helles und schönes Foyer, über ihm liegt eine tiefe Galerie. Für die Frauen ist im zweiten Saalgeschoß nur die eine Seite für ein Laubensystem vorgesehen; vor den Logen streckt sich ein genügend geräumiger Wandelgang. Der rechteckige Saal empfängt von drei Seiten helles Licht; die innere Ordnung der Bühne an der breiten Seite läßt zweifellos eine gute Akustik erwarten. Flache Decke mit einem Mittelstück ornamentierter Quadrate — über die innere Ausstattung selber gibt Fischer weiter keine Andeutung.

Für den ästhetischen Charakter des Entwurfes ist wesentlich, daß er, wie nur noch der Endells, das Dach, als eine Eigentümlichkeit deutscher Bauweise, in mannigfacher Verwendung mitsprechen läßt und daß er wechselnde Gruppenwirkungen, eine gewisse Mannigfaltigkeit der Massenverteilungen herausarbeitet. Die Formensprache selber ist nicht durchaus einheitlich. Die flachen Giebel des Querbaus wie auch die Fassadenbehandlung an der Präfekturstraße hat eine klassizistische Note, während an dem Rundbau des Hofes und an der Vorderfront romanisch-byzantinische Motive angeschlagen und abgewandelt sind — Fischer kommt dazu nicht durch »romantische« Einfälle, sondern mit einem gewissen seltsamen historischen Rationalismus: die Bausprache des frühen Mittelalters, die vorgotische Periode, hatte im Osten und Westen gewisse Grundelemente, war noch nicht zerspalten — kommt der Westen jetzt zum Osten, so kleidet er sich am besten in ein Gewand, dessen Erinnerung beiden gemeinsam. Wie dem nun auch sei — es genügt, die Durchzeichnung der schönen Mauerwand zu betrachten, um zu spüren, wie lebendig und frisch dieser Historismus, zu dem Fischer hier sich bekennt, geworden ist.

# BRUNO PAUL

Auf die Wirkung im Stadtbild von Stambul hat Paul mit Bewußtsein verzichtet, seine Anlage ist verhältnismäßig niedrig gehalten und als einfacher Baublock charakterisiert. Das architektonische Gewicht liegt ausschließlich auf der Fassade an der Divan Jolu, so sehr, daß auch die kubische Entwicklung der Baumasse etwa nach der Präfekturstraße hin vernachlässigt wurde, und Paul, um diesen Mangel abzustellen, auf den Einfall kam, mit der Fortsetzung seiner Frontkolonnade die beiden seitlichen Straßen zu überwölben. In einer Variante des Entwurfes wird diese Möglichkeit angedeutet. Mit ihrer Ausführung wäre am ehesten der Eindruck gesichert, auf den es Paul ankommt: in der Flucht der bewegten und unruhigen Straßenbilder mit ihren Verkürzungen und Absätzen, Überschneidungen eine einfach und groß wirkende Fassade zu schaffen, die nur durch ihre Maße, nicht durch starke Elemente einer persönlich charakterisierenden Formauffassung spräche. Er hat es selber ausgesprochen, daß er einen Bau gezeichnet, der ebensogut in München und Berlin, aber auch in Italien stehen könne. Den Zweckgedanken der Anlage möchte er so unaufdringlich wie möglich ausgesprochen haben.

Immerhin, man wird diese hochgesprengten Kolonnaden, die den Akzent der Straßenfront geben, eher in Italien als in Berlin suchen und wünschen! Sie sind durchaus südlich, einfache Gegenposten zu der um so deutlicher sprechenden Horizontale, die in Dach und Fensterordnung gegeben ist. Dazu kommt der Brunnenhof, in den die Bogenhalle hineinführt: der Eingang, unter drei Jochen ist breit genug, den Hof sozusagen an die Straße heranzuholen. Er steht immer offen, kann Ausstellungen, kann z. T. wie auch die Kolonnade den Gästen des Cafés dienen — dieser ganze Teil des Vordergebäudes im Erdgeschoß ist als Anziehung und Aufenthalt der breitesten Öffentlichkeit gedacht, alle freien Räume rechts und links, außer Café und Depeschensaal, sind für volkstümliche Propagandaausstellungen bestimmt, während die Darbietungen sozusagen höheren Grades eine besondere Raumgruppe darstellen. Der Hof selber ist in einfachen Maßen gegliedert — das zweite Obergeschoß etwas zurückgesetzt und mit einer durchgehenden Balustrade bekleidet. Der horizontale Charakter soll damit nochmals herausgehoben sein.

Der Grundriß des Baues ist von einem sehr großen Vestibül aus orientiert, zu dem man, eine Vorhalle durchschreitend, in der Achse des Hofes gelangt, seitliche Tore treten hinzu. Paul legt offenbar großen Wert darauf, hier den Verkehr zu den meisten Zweckgruppen der Gelasse einheitlich überwachen zu können. Die Haupttreppe ist dementsprechend verhältnismäßig sehr breit und mit einer gewissen Raumverschwendung angelegt, für den Klub selber steht noch eine viel schmälere Privattreppe zur Verfügung.

Die große Anordnung des Vestibüls, dessen Räumlichkeit von einem zentralen achteckigen System von Säulen bestimmt wird, beeinträchtigt nun z. T. die Nebenräume. Um seiner ästhetischen Wirkung willen ist es von Garderoben ganz frei geblieben, diese sind, in leichter

Schwingung zu beiden Seiten des großen Saales gelegt und dadurch, vor allem in ihrem Verhältnis zum Ausgang, in eine zu starke Bedrängnis gekommen.

Der Theatersaal ist als Kreis ausgebildet, er wird von zwei Rängen umzogen, die ziemlich dicht aufeinandersitzen, da die Frauengalerie, mit ihrem eigenen seitlichen Zugang, in einem Zwischengeschoß angebracht ist. Die Decke ist eine flache Kuppel, nur Motiv der Innenwirkung. Die Beleuchtung liefert hohes Seitenlicht.

Auch bei Bruno Paul kommt dem kleinen Saal wie bei Eberhardt durch seine Lage im ersten Stock ‹über dem Vestibül› eine besondere Bedeutung zu, insofern er neben seinen selbständigen Aufgaben als Foyer des großen Saales wie als Erweiterung und Zentrum der Gesellschaftsräume, links Klub, rechts Lesesaal usf. zu gelten hat. Dies ist darum nicht unwichtig, weil die eigentlichen Klubräume verhältnismäßig enge bemessen sind, vor allem auch wenn man an die Ausstellungssäle denkt, die sich fast über das ganze zweite Obergeschoß ausdehnen. Der kleine Saal ist achteckig, mit tiefgehenden, wohl kaum durchweg ausnutzbaren Galerien.

Das zweite Obergeschoß ist, rings um den Brunnenhof, zu einem »Hotel« ausgebaut, zu einer Folge von Wohnzimmern, die Haupttreppe ist nicht bis hierher weitergeführt — der Zugang wird durch die eingeschobene Treppe vermittelt, die auch zur Ausstellung emporführt. Diese große Anlage, an die sich zu drei Seiten der Saalkuppel breite Dachgärten anschließen, muß in gewissem Sinn freilich als Provisorium gelten ‹Paul bemerkt ausdrücklich, daß seine Zweckbestimmungen für die einzelnen Raumgruppen nicht als Definitivum genommen werden sollen› — denn der Grundriß zeigt nicht, wo die Wohnungen von Direktor und Verwalter angesetzt sind. Es ist, weil an verschiedenen Stellen Zwischenstöcke vorgesehen sind ‹so auch als Bibliotheksmagazin› nicht ganz leicht, aus den vorliegenden Plänen die vollkommene Klarheit über alle Einzelteile der Anlage zu gewinnen.

# HANS POELZIG

Mein erster Eindruck vor Poelzigs Terrassenbau war: die Gärten der Semiramis. Nun ist das ja eine höchst vage Vorstellung, die wir mit dem Wort von den »hängenden Gärten« verbinden — ein jeder denkt sich wohl ein bißchen etwas anderes dabei. Aber die Darstellung des Diodor, die Marie Luise Gothein in ihrer »Geschichte der Gartenkunst« im wesentlichen wiedergibt, bestätigt ungefähr, daß man bei den fabelhaften babylonischen Bauten eine ähnliche Konstruktion annehmen kann, die Abbildung des »Garten des Thrones« bei Schiras, der freilich einem Hügel angelehnt ist und selber nicht zum freien Hügel aus Stein und Grün entwickelt, unterstreicht die Erinnerung.

Das alte Mesopotamien hat nun mit der Türkei äußerst wenig oder eigentlich gar nichts zu tun ‹denn daß das Kalifat Bagdads von dem Sultanat Stambuls abgelöst wurde, beschäftigt uns hier nicht›, aber es gibt für unser Empfinden offenbar eine die Jahrtausende zusammenballende, allgemein orientalische Atmosphäre. Denn das Verblüffende, das die erste Begegnung mit Poelzigs Entwurf haben muß, beruhigt sich, sobald man sich seiner orientalischen Bestimmung bewußt bleibt. Ich kenne das Stadtbild Konstantinopels nicht aus eigenem Besuch der Stadt und wage deshalb kein Urteil in dem Streit der Künstler, ob diese herrisch-heitere Masse sich dort als ein frischer und eigener Akzent leicht einfüge, ob sie ganz unmöglich sei. Die Überlegung und allgemeine Empdung neigt dazu, dieses Werk in einer östlichen Umgebung, unter südlichem Himmel zu bejahen.

Zweifellos ist Poelzigs Entwurf die originellste und kühnste Bauerfindung unter den Entwürfen. Sie schlägt einen völlig neuen und eigenen Ton an und unterwirft in ihrer rassigen Kraft auch die skeptische Überlegung, ob solche gewaltige Geste nicht zu eigenwillig, selbstsicher und großartig sei, wenn deutscher Freundschaftswille im fremden Land um Gastrecht bittet. Poelzig hat daneben aber auch die Forderungen der Praxis, wie sie das Programm etwas zu locker umschrieb, mit ganzer Konsequenz ausgeschöpft, dadurch mußte der Rahmen der Bausumme im gewissen Sinne gesprengt werden, wenn nicht die Lösung eine Verkrüppelung der Nebenräume bedeuten sollte. Das sind Fragen des Opportunismus, wichtig genug, doch für unsere Betrachtung nicht entscheidend.

Man wird vielleicht den Verdacht haben, daß der Entwurf um einen monumentalen Leitgedanken, das Motiv der ansteigenden Terrassen, herumgezeichnet wurde, eine Abwandlung der Reißbrettarchitektur, die auf Kosten der struktiven Möglichkeiten und praktischen Brauchbarkeiten einen Einfall totreitet. Davon ist aber keine Rede. Denn so überraschend der Eindruck des Außenbildes, in dem die schroffe Wucht einer steil stürzenden Klippe und die fast behaglich anmutige Kadenz horizontaler Lagerungen sich begegnen, so überzeugend, klar und einfach ist der Grundriß. Beginnt man die Betrachtung des Werkes nicht bei der Perspektive oder den Schnitten, sondern bei den Rissen, so findet man eine angenehme und logische Entwicklung, die in der Gruppierung und Bemessung der

Räume so sehr des Gezwungenen und Vergewaltigten entbehrt, daß man in dem Zusammenklang des Innen und Außen das Kriterium einer ebenso bedachten Ordnung als einer phantasievollen Formgestaltung findet.

Man wird dies sagen müssen: der Bau ist in das Bild der Stadt komponiert, aber er wird in seinem Organismus aus den Straßen heraus kaum begriffen werden. Die steigende Rhythmik seiner Terrassen wird in den Randlinien geahnt, aber in ihrer Körperhaftigkeit vom Auge nicht umfaßt und darum auch schwer gefühlt werden können. Wie wird die Fläche der Rückwand, die in schmale vertikale Bänder geteilt ist und in der Ordnung der Fenstergruppen, in dem Höhenwechsel der Treppenöffnungen einen Reflex des inneren Organismus gibt, wie wird diese in der Straße selber wirken? Dem Auge fehlt gegenüber der ungeheuren Wand der Punkt, die deutliche körperhafte Gliederung, an der es Halt und Beruhigung finden könnte. Man mag sich vorstellen, daß das »Gefälle« des Baues in der seitlichen Verkürzung etwas sehr Angenehmes haben kann, bei genügendem Abstand, denn in dem Wechsel der Maße, der von der flächenhaften Verschiedenheit der Terrassen und damit zugleich von praktischen Zielsetzungen sein Tempo empfängt, steckt ein absolut gebundener Rhythmus — aber bei der Rückwand setzt die Vorstellungskraft aus und man glaubt fast, die »Romantik« der großen Erfindung lehne sich an den gedrängten Rationalismus eines siloartigen industriellen Zweckbaus. In der Divan Jolu selber, zu der sich die verhältnismäßig niedere Fassade streckt, wird man die starke Wucht der ganzen Anlage kaum empfinden, dort wird das vertikal gesteigerte Bogensystem einen ruhigen und einheitlichen, verhältnismäßig schlichten Eindruck machen.

Wir haben vor Poelzigs Entwuf von diesen Dingen ausführlicher geredet als anderwärts, das liegt in der Natur der Sache. So elementar die Form des Werkes mit den praktischen Funktionen verbunden sein mag, immerhin spricht sich in ihm ein abstrakter Baugedanke aus, der die Phantasie in höchstem Maße zu einer Auseinandersetzung herausfordert. In dem fast graziösen System der Zeichnungen, da die Linien dünn, schlank, zerbrechlich eine fast nur imaginäre Körperlichkeit zu umschließen scheinen, liegt die Lockung, dies alles nun in Farbigkeit und Stoff, in Wand, Glas, Schatten, in Ziegel- oder Kalkstein zu übersetzen, Sonne und Regen drauf zu werfen und einen prosaisch bewegten Alltag mit Lärm und Staub drumherumzulegen. Man darf es wagen—freilich liegt es nahe, das Feierliche sich noch gemessener und das Festlich-Heitere noch aufgeräumter, leichter, bunter sich auszudenken, als auch am Bosporus die Zweckhaftigkeit des Geschehens dies alles bilden wird.

Der Grundriß bedarf kaum der eingehenden Bemerkungen: dadurch, daß Poelzig bis zu einem vierten Obergeschoß emporsteigt, schafft er sich die Möglichkeit, aufs zwangloseste die einzelnen Raumgruppen zusammenzuschließen. In welcher Ordnung und Folge dies geschieht, ist in jedem Betracht einleuchtend. Zwei Lichthöfe, von denen der rückwärtige, im eigentlichen Kern liegende ‹soweit man dies Wort bei dem gestreckten Bewegungsmotiv des ganzen Baus gebrauchen kann›, sich über einen Oberlichtsaal erhebt, dienen der Helligkeitszufuhr der inneren Räume; sie sind im übrigen nicht architektonisch ausgestaltet. Das Erdgeschoß beherbergt vorn das Café, ziemlich geräumig; eine Türe, die aber nicht als eigentlicher Eingang gedacht ist ‹doch so durchgebildet werden könnte bei einer Verschiebung des Grundrisses›, führt zum hinteren Baukomplex, der zuerst die Hörsäle und dann große Ausstellungsräume enthält. Das Erdgeschoß ist schlechtweg als öffentlich gedacht. Im ersten Obergeschoß liegen nach vorn, zur Terrasse, die Gesellschaftsräume, ihnen folgen die Büchereien mit dem Zeitungssaal und nach einem geräumigen Vestibül der kleine Saal. Das zweite Obergeschoß gehört ganz dem großen Saal, sehr ausgedehnt sind auch hier mit Kleiderablagen die Vorhallen, die sich auch zu einer breiten Terrasse öffnen. Es kann auffallen, daß Poelzig diesen wichtigen Raum im zweiten Stock unterbringt. Er nimmt an, daß der Fest- und Bühnensaal nur verhältnismäßig selten benötigt wird, vor allem aber nur zu Zwecken, die mit der Benutzung der übrigen Raumgruppen nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Er isoliert ihn deshalb, gibt ihm

aber mit den gedehnten Nebenräumen ein eigenes breites Leben. Vier Treppen mit Fahrstühlen, breit genug, führen empor. Man kann über die Saalgestaltung selber nichts sagen, da Poelzig von dem Innenraum keine Perspektive gezeichnet hat: die Bühne ist seitlich an die Präfekturstraße gelehnt, im dritten Geschoß wird der Saal von Galerien umzogen. Dort befindet sich auch die Wohnung des Direktors. Sie ist zweifellos in diesem Entwurf am schönsten bedacht, eine Folge von Zimmern, die sich zur eigenen Terrasse öffnen. Über der Saaldecke dehnt sich die große oberste Terrasse, um die, in niedrigerer Ausmessung ein Doppelgeschoß mit den Studentenzimmern streckt, durch einen Laubengang wird das Ganze bekrönt. Man wird gegen die Anordnung der Zimmergruppen nichts einwenden können, zumal für Vor- und Nebenräume wie für die Treppen sehr reichlich gesorgt ist, das im Bauprogramm angeregte Problem der gelegentlichen gemeinsamen Benutzung des großen und des kleinen Saals, das in einigen der anderen Entwürfe eine so starke Rolle spielt, hat Poelzig auf der Seite gelassen. Die beiden Räume gehören zwei verschiedenen Gruppen an.

Die »praktische« Eigentümlichkeit des Bauwerks wird, das hat diese Betrachtung gelehrt, ebenso wie sein äußerer Charakter von dem System der Dachgärten bestimmt. Vier solcher Terrassen schieben sich aneinander, fast die ganze bebaute Grundfläche projiziert sich nach oben in dieser Weise. Starke Eisenkonstruktionen tragen die Flächen, ein eingebautes Röhrensystem sorgt für die Bewässerung. Wie stark die Humusschicht sein muß, um über Rasen, Blumen, Ziergesträuch hinaus auch Bäume zu tragen ‹Poelzig denkt an die architektonisch innerhalb dieser Welt von Vertikalen sehr brauchbaren Zypressen› wagen wir nicht zu entscheiden. Der groß gestaffelte Zug der Anlage wird aufgenommen und zugleich gemildert in gedeckten Bogengängen, die an beiden Seiten des Baublocks herabführen, eine große Treppenanlage, die die oberen Bauschichten miteinander verbindet. Die getreppte Silhouette empfängt die schmal ansteigenden Vertikalen, die sich in den offenen Bögen finden, sie geben der Masse eine durchsichtige und fast heitere Bekrönung.

Gewiß, ein großer Wurf, ein Werk aus einem Guß. Man ist zunächst geneigt, nur den genialen Einfall zu sehen, dessen voraussetzungslose Kühnheit beunruhigt. Die klare Sauberkeit des Grundrisses aber wirkt dann in gewissem Sinn überzeugender als das Prunkbild der Perspektive — denn die Phantasie des orientalischen Märchens zeigt sich mit einer simplen und klaren Sachlichkeit aufs engste verschwistert.

# RICHARD RIEMERSCHMID

Bei Riemerschmids Entwurf ist es lehrreich, zunächst einmal die Außenlinie des Grundrisses zu umwandern. Sie unterscheidet sich von fast allen anderen, zumal bei Bonatz, Eberhardt, Poelzig, durch eine gewisse Lockerung, Anbauten, Einbuchtungen. Sie umspannt auch nicht den ganzen zur Verfügung stehenden Bauplatz, sondern gibt ein beträchtliches Stück des hinteren Geländes für einen Garten frei — auf den Innenhof ist dabei verzichtet. Die praktische Überlegung mag bei dieser Selbstbeschränkung mitgesprochen haben: alle Anforderungen des Programms immerhin mit starker Annäherung an die Bausumme zu lösen. Aber diese Rückverlegung der Fronten an der vorderen wie an der Rückseite, diese wechselvolle Gestaltung in einzelnen Baugruppen werden auch von einem ästhetischen Moment bestimmt: die Anlage ist nicht einem beherrschenden Baugedanken untergeordnet, sondern sozusagen rationalistisch aus einer sehr sorgsamen Überlegung der Bedürfnisse und Möglichkeiten entwickelt. Wenn man an die Schlagwort-Antithese erinnern will, die eine Zeitlang geläufig war: ob von außen nach innen, oder von innen nach außen gebaut werde, so trifft für diesen Entwurf die letzte Forderung am vollkommensten zu.

Das bedeutet natürlich nicht eine Vernachlässigung der Außenarchitektur, sondern heißt nur, daß die baukünstlerische Konzeption nicht von einer Gesamtvorstellung der Außenwirkung ausgeht, wie das etwa bei den drei vorhin genannten Entwürfen ganz unverkennbar ist. Es ergibt sich nur ein anderer Charakter der Fassaden und der Gruppengliederung. Während dort das Grundrißschema einem bewußten führenden Baugedanken, sei er monumental, sei er es nicht, unterworfen ist, dehnen sich hier die Räume, durchbrechen die straffe Führung der Linie und schaffen so ein Baubild, das unter einem andern Gesetz des Werdens steht. Ob man nun das eine oder andere »romantisch« nennen mag, Poelzig oder Riemerschmid, ‹es ist natürlich beides möglich, je nach der Atmosphäre, mit der man das höchst verwendbare und vieldeutige Wort gebraucht›, das ist im letzten Belang ziemlich unerheblich. Auch mag man vorsichtig sein, den Begriff des »Deutschen« mit dieser grundsätzlichen architektonischen Fragestellung allzuinnig zu vermengen — denn sonst stehen sehr bald Beispiele gegen Beispiele. Der Möglichkeiten sind viele. Es genügt, sich dessen bewußt zu bleiben, daß zweierlei Ausgangspunkte gewählt sind. Beide können so gut zur banalen »Brauchbarkeit« wie zur vollkommenen Kunst führen.

Riemerschmid will ähnlich wie Paul ein Vestibül zum Mittel- und Ausgangspunkt der ganzen Anlage machen. Aber er verzichtet auch mit radikaler Folgerichtigkeit auf die axiale Ordnung, schließt die Fassade an der Divan-Jolu-Straße durch Café und Terrasse ab und begnügt sich auch mit einem Seiteneingang, aus der praktischen Überlegung, daß nicht nur die Übersicht und Bedienung erleichtert, sondern auch die Gefahr peinlichen Durchzugs vermieden ist. Dieser Haupteingang, breit genug, liegt in der Mitte des Komplexes an der Präfekturstraße, dreißig Meter weiter befindet sich, dort auch die Pforte

für die Frauen, um für An- und Abfahrt die Möglichkeit der größeren Bequemlichkeit gewahrt zu haben.

Die Hauptpforte ist in der Außenansicht ornamental sehr sorgfältig durchgebildet, um in der einfachen Führung des seitlichen Fassadencharakters eine starke Note zu erhalten, die Empfangshalle selber dagegen verzichtet vollkommen auf eine repräsentative Gestaltung. Sie ist hier nur Durchgangs-, nicht Aufenthaltsraum. Um den Platz auszunutzen, hat Riemerschmid die Garderobe seitlich ins Untergeschoß gelegt, ein, wie mir scheint durchaus erlaubter Ausweg, da Zu- und Abgang breit genug und an sich der »festliche« Eindruck der Garderoberäume immer eine etwas fragwürdige Sache. Recht gut erscheint auch, wie über der Garderobeöffnung zwei seitliche Treppen zu Hörsälen und Ausstellung führen und nicht weiter, der Zugang zum zweiten Obergeschoß mit Direktorwohnung und Studentenzimmern ist völlig getrennt, geht von der gegenüberliegenden Straße aus, hat aber eine Verbindungstür zum Flügel der Hörsäle.

Vielleicht würde man sich im Vorderbau Erdgeschoß und erstes Obergeschoß vertauscht denken können, um die Ausstellungsräume um ihres öffentlichen Charakters willen noch unmittelbarer am Eingang, die Klubräume wegen ihrer wünschenswerten Intimität vom Hauptverkehr stärker gesondert zu haben. Beide Zimmergruppen haben in ihrer Verbindung mit Hörsälen bezw. Bibliotheksräumen gute und klare Anordnungen. Dreierlei hat Riemerschmid veranlaßt, den Klub doch ins Erdgeschoß zu legen: die nahe Verbindung mit dem Untergeschoß, in dem reichlich Wirtschaftsräume vorgesehen sind, die Nachbarschaft des kleinen Saales, der sich leicht in die Raumfolge des Klubs einbeziehen läßt, die Möglichkeit, zwischen Klub und Bibliothek einen genügend großen Zeitungssaal als Mittelglied zu gewinnen, dieser, in einem Lichthof untergebracht, empfängt Oberlicht.

In der Anordnung des Saales offenbart sich ein Kompromiß, den vor allem der Längsschnitt erkennen läßt. Seine Achse ist quergelegt, zwei parallele Giebel aber, die dem Dachstock aufgesetzt sind, geben dem Saalkomplex in der Außenwirkung die Betonung der allgemeinen Längsrichtung. Riemerschmid hat hier den Grundzug seines Baus, die Einzelteile in ihren Funktionen frei sprechen zu lassen, unterdrückt, um eine ausdrucksvolle Rückfassade zu schaffen, der Dachstock, der über die geschlossene Saaldecke konstruiert ist, hat in gewissem Sinn nur dekorative Funktionen.

Die Aufgabe, die mit der Situierung des Saales gestellt wurde, war nicht leicht, der Zutritt erfolgt nicht von der Achse aus, sondern von der Seitenwand, gegen das Licht. Alle vier Wände haben eine besondere Aufgabe und Haltung: die eine Längswand wird durch die Türen aufgeteilt, die andere hat acht eng gestellte hohe Fenster, die Schmalseiten öffnen sich zur Bühne bezw. kleinen Saal, sofern hier nicht eine versenkbare Wand den Raum sperrt. Über dem kleinen Saal liegt eine tiefe Frauengalerie.

Im Außenbild zeichnen sich diese verschiedenen Funktionen der Wände deutlich ab, aber nur Doktrinarismus kann deshalb grundsätzlich Einwendungen machen. Denn das Auge umfaßt naturgemäß höchstens zwei Schauseiten in der Perspektive. Die Fragestellung nach der Raumwirkung bezieht sich zuerst auf das Innere und hier ist die Einwendung berechtigt, daß es etwas Peinliches, und die unmittelbare Raumempfindung Bedrückendes hat, wenn man seitlich und gegen scharfes Licht eintritt. Bei diesem Projekt ist eine Änderung insofern möglich, als hinter dem Frauenrang die Wand noch hoch genug ansteht, um hier die Öffnungen für große Fenster anzubringen, die Belichtung würde damit vielleicht zentraler und angenehmer sein. Im übrigen aber hat Riemerschmid dem großen Saal durch große Bögen, die die flache Decke tragen, einen einheitlichen Charakter gegeben. Zwischen Bogen, Wand und Decke ist ein durchbrochenes Netz von großen Ornamenten gehängt, um die Akustik, deren Voraussetzungen im übrigen bei dieser Anlage günstig zu sein scheinen, nicht zu schädigen. Der Saal erhält durch die Bogenkonstruktion eine weite und doch behagliche Großräumigkeit. Bei der Bühne hat Riemerschmid einen ganz interessanten Versuch gemacht, durch ein Säulenpaar die Fläche so zu scheiden, daß je nach Bedarf das Bühnenbild einen breiten oder einen mehr steilen Charakter bekommt, vielleicht ist

aber um dieser inneren Architektur willen der äußere Rahmen der Gesamtbühne zu fließend, zu wenig markiert.

Der kleine Saal ist als unmittelbare Erweiterung des großen gedacht und hat aus dieser Überlegung seinen Platz unmittelbar an der Rückseite erhalten, die seine Länge bedeutet. Gleichzeitig und getrennt kann er, zumal sein Zugang weniger günstig ist, kaum benützt werden, er muß, wie schon bemerkt, in erster Linie als Erweiterung der Klubräume gelten.

Grundriß und Rückfassade zeigen, daß der Architekt an die Bühne ein einfaches Kulissenhaus herangeschoben hat, das den Garten zur Präfekturstraße abgrenzt. Ein Laubengang zieht sich an der Längswand, zu ihm öffnen sich aus dem Saal eine Reihe von Türen, die als Nottüren gedacht sind, aber auch an sich geöffnet angenommen werden können, wenn man selber den Garten als ein abgeschlossenes Zubehör des Baukomplexes betrachtet. Von der offenen Halle, die ein hübsches Bild, führt ein Treppenhäuschen zum Obergeschoß und von da in enger Windung zu einer gestreckten, niederen Loggia unter dem Dach. Von dort oben soll man den Blick zum Meer genießen können. Daß Riemerschmid die Aussichtsmöglichkeit etwas stiefmütterlich behandelt und von den am meisten benutzten Baugliedern entfernt nur durch eine schmale Treppe erreichen läßt, entspringt der skeptischen Auffassung, daß der freie Blick über niederes Bauwerk späterhin durch Neubauten doch verloren gehen werde. So daß es sich nicht empfiehlt, heute Möglichkeiten zu schaffen, die später eine Quelle von Enttäuschungen sein müssen. Da oben allein scheint ihm die Schönheit der Fernsicht dauernd gesichert. Bei dem Garten, so hübsch er ist, besonders als architektonisches Motiv, wird man das Bedauern nicht unterdrücken können, daß er von den am meisten gebrauchten geselligen Räumen so weit entfernt ist. Auch die Vorderfassade hat übrigens in gewissem Umfang den gleichen Ton wie die hintere, dadurch daß der Depeschensaal als sozusagen öffentlichste Angelegenheit aus dem eigentlichen Baukörper vorgetrieben ist und die breite schöne Terrasse des Cafés, die dem ansteigenden Gelände abgewonnen wurde, seitlich von einem kleinen Vorbau flankiert wird.

# BRUNO TAUT

Tauts Entwurf ist der einzige, der das Kuppelmotiv verwendet. Dies kann Anlaß zu einer grundsätzlichen Erörterung geben. Ist es richtig und möglich, den Türken in einem »deutschen« Haus dermaßen »türkisch« zu kommen? Eine solche Fragestellung setzt stillschweigend voraus, verführt durch die überkommene Form der Moschee, daß der Kuppelbau die eigentümliche Leistung der türkischen, mohammedanischen Architektur und von ihr dem Sakralbau vorbehalten sei. Das ist aber historisch offenbar falsch und psychologisch nur wohl bedingt richtig. Denn die Kuppelwölbung reicht weit über den Islam zurück, in die Antike, sie ist mit den vorhandenen Bauten vom Christentum übernommen worden und dann bei den Gläubigen des Propheten weiter gepflegt — ob sich für den Mohammedaner ausschließlich oder vorzüglich religiöse Empfindungen mit dieser Bauform vereinigen, wer wagt darüber Bestimmtes auszusagen?

Die Betrachtung wird wesentlich zu fragen haben, wie weit dieses Motiv sich notwendig und organisch aus der gesamten Baugliederung heraushebt, d. h. ist es nicht nur um der Silhouettenwirkung dem Baukern aufgestülpt, sondern ruht es auf einer natürlichen Entwicklung aus seinem Grundsinn, dem Zentralbau? Dies trifft hier zu: Taut hat den großen Saal als Achteck konzipiert. Lag ihm nun daran, jeder Erinnerung an türkische Bauten auszuweichen, so hatte er ja noch andere Möglichkeiten, aber dies, vor einer so schönen Lösung, wie es die Kuppel sein kann, zu fliehen, wenn sie sich aus dem Grundriß mühelos darbot, mußte ihm pedantisch erscheinen. Freilich bleibt das Wagnis groß, in das Stadtbild von Konstantinopel, das wesentlich durch große Kuppelbauten seinen Charakter empfängt, eine neue Kuppel einzufügen. Kein eigentlich ästhetisches Wagnis, denn Taut kann mit Recht für seine Lösung in Anspruch nehmen, wie es in seinen Vorbemerkungen geschieht, daß »jeder schöne Stadteindruck auf der häufig und immer wiederkehrenden Abwandlung weniger charakteristischer Formelemente beruht«. Eine weitere Kuppel in der Stambuler Silhouette mag sich zwanglos genug einfügen, eine neben vielen anderen, als Kontur fast bescheiden. Offen bleibt nur, unter anderem, nicht ästhetischem, sondern volkspsychologischem Gesichtspunkt betrachtet, ob der Osmane, der Mohammedaner dieses nicht als Unbescheidenheit empfinde, daß ein deutsches Klubhaus, so wertvolle politische und kulturelle Absichten in ihm sich darstellen, neben den mit mancherlei großer Geschichte und religiöser Romantik beschwerten Gotteshäusern sich im Gleichklang zeige.

Eine solche Überlegung kommt wesentlich nur für die Fernwirkung in Betracht. Die Einzelgestaltung, die sich aus dem Platz- und Straßenbilde zeigt, bleibt völlig frei von der Erinnerung an die Moschee. Der Umbau in seinen wesentlichen Teilen als einfache Wandfläche über Arkadenbögen, ohne jede stilistische Prätension, die üblichen Minaretts fehlen, die Kuppel selber hat ihren eigentümlichen, vom Gewohnten abweichenden Formreiz. Sie ist als Eisenbeton-Konstruktion gedacht, zur ästhetischen

Entlastung des Innengewölbes sind die durchbrochenen Gitterträger der Betonbinder ein Teil der Außenarchitektur geworden. In all ihrer »Logik« bilden sie ein Element der Munterkeit und malerischen Frische. Man wird sagen können, daß, von aller vorangegangenen Erörterung über das Grundsätzliche des Motivs abgesehen, diese Kuppellösung, wie sie im einzelnen gegeben, eine höchst glückliche Lösung geworden.

Taut hat ähnlich wie Elsässer im Eingangsbau und Bonatz im Mittelbau die Mauerwand ohne Fenster, ohne Dachüberhang und Schattenfänger, sprechen lassen. Der Bau erhält wesentlich dadurch seinen einheitlich geschlossenen und monumentalen Charakter, die lockere Formung der Kuppel sorgt, daß das Ganze doch nicht zu schwer wirkt. Auch von diesem Betonen der Wand könnte man sagen, daß es etwas »türkische Musik« enthalte, zum mindesten ist das nicht westeuropäische Tradition. Aber dies ist zu denken in einer scharfen, klaren Sonne. Andere der Entwürfe begegneten diesem Problem der starken südlichen Lichtwirkung ‹das vielleicht übertrieben wird, denn auch Konstantinopel hat Winter, Regen und Nebel›, indem sie weit vortretende Dächer verwandten, um dem Schatten eine in der Architektur charakterisierende Bedeutung zuzuweisen—Taut lehnt dies ab. Soweit er dem Bau Schutz vor der Sonne sozusagen als bürgerliche Aufgabe zuspricht, mag er auf die Rundgänge verweisen, im übrigen soll der Bau als geschlossener Block wirken, dessen ungebrochene Flächen in der Sonnenhelle warm und lebendig werden. Die gewisse Sparsamkeit des äußeren Dekors sagt, daß dieser Bau seine Repräsentation im Innern erledigt.

Nun ist aber doch eine gewisse Unausgeglichenheit zwischen dem Innen und Außen nicht völlig zu übersehen. Der Bau zeigt nach Divan Jolu, der belebten Hauptstraße, seine symmetrisch gebildete Front, in deren Achse breite Inschriften, der Namen des Hauses, als ornamentaler Wert, stehen. Die Entwicklung des Grundrisses ist aber nicht von dieser Hauptschauseite aus gefunden, sondern beginnt in der rechts abgehenden Präfekturstraße. Am Divan Jolu wird der Eintretende wohl in einer Bogenhalle aufgenommen, will er aber in das Gebäude eintreten, so muß er den Arkaden um die Ecke folgen, wo sich dann das Hauptportal befindet. Für diese Anlage sprechen gewisse praktische Überlegung: die Entleerung des Gebäudes nach Massenveranstaltungen, An- und Abfahrt der Wagen, vollzieht sich zwangloser in der stilleren Nebenstraße als in der unruhigen und verhältnismäßig schmalen Verkehrsader. Das auf die Seite gerückte Hauptportal hat ja nun in einem dekorativ stark betonten Rahmen eine gewisse Bestätigung seiner organischen Wichtigkeit erhalten, gleichsam als Entschädigung, aber mir scheint, daß gerade hier, in diesen ornamental gedachten Oberfenstern, die Erfindung des Architekten nicht ihr Bestes gibt und eher die ästhetische Schwierigkeit der Anlage aufdeckt als sie bewältigt.

Für die innere Gliederung des Tautschen Entwurfes scheint zunächst wieder charakteristisch der große Raum und die zentrale Anordnung der Garderobehalle. Das ist für die einheitliche Überwachung des Verkehrs zweifellos ein Gewinn, aber insofern auch eine Erschwerung, daß auch flüchtigere Besucher, wie solche, die nur kurz die Ausstellungen anschauen wollen, die Mitte des Hauses durchschreiten müssen. Im übrigen ist eine klare Trennung durchgeführt zwischen dem vorderen Bau, der mit den Vortrags- und Schauräumen, mit Nachrichtensaal und Café ‹im Erdgeschoß› den mehr öffentlichen Funktionen ient, und den hinteren Bauflügeln, in denen die Klub- und Studienzimmer sowie die Wohnungen untergebracht sind. Der Vermittelung dient ein im gewissen Sinn neutraler Zeitungssaal. Der intimere Charakter des hinteren Bauteils kommt ausgezeichnet zum Ausdruck durch die Lagerung um einen atriumartigen Gartenhof, mit langem Bassin—die Hofperspektive in der Abbildung gibt einen hinlänglich deutlichen Begriff, daß diese Innenanlage, auf eigentliche Repräsentation verzichtend, die Reize einer liebenswürdigen Heiterkeit und durch Blumen und Wasser belebten farbigen Laune umfaßt. Der Abschluß des Hauptbaus verzichtet in diesem engeren Raumbild auf seine gelagerte Massigkeit, das etwas kokett vortretende Halbrund der sich dehnenden Innenräume ist in schlanke

Vertikalen gelöst, die von breiten leichten Sonnendächern unterbrochen sind.

Großer und kleiner Saal liegen nebeneinander, auch hier wird vorausgesetzt, daß die beiden Räume nicht gleichzeitig zu verschiedenen Zwecken, wohl aber gemeinsam benutzt werden. Ihre Verbindung geschieht mühelos. Der große Saal, im Achteck, setzt als Hauptzweck Vorträge, Konzerte u. dergl. voraus, die Entwicklung der Bühne, die ja auch in der Außenarchitektur kaum mitspricht, erscheint mit Bewußtsein vernachlässigt. Sie hat eine verhältnismäßig geringe Tiefe und rechnet nicht mit großem technischem Aufwand. Wird sie nicht benutzt, so spricht die Bühnenseite nicht als besonderer Raumakzent, der zentrale Charakter der Saalanlage, der als eine schöne und mit freier Empfindung gelöste Konzeption anmutet, wird von ihr nicht gestört oder aufgehoben. Der Saal erhält durch die prismenartig eingelassenen Fensterluken Oberlicht.

Indem Taut mit gutem Gelingen diese achteckige Lösung des Hauptsaales wagt, macht er ihr auch die anschließenden Räume dienstbar. Das ist an sich kein schlechter Gedanke, denn jedermann weiß, wie erwünscht es bei mannigfachen Veranstaltungen empfunden wird, wenn einem Versammlungsraum kleinere Nebengelasse, in denen man sich zwischendurch bewegen kann, angegliedert sind. Das ist soweit ganz einleuchtend. Die Schwierigkeit aber liegt darin, daß diese verschiedenen Randsäle nicht nur solche Hilfszwecke haben, sondern auch eigene Funktionen, nämlich Ausstellungen zu beherbergen. Dabei melden sich zwei Einwände: nimmt man diese Räume als Selbstzweck, so ergibt sich, daß sie teilweise, als Reflex der achteckigen Grundrißführung des Mittelsaals, etwas gedrängte und kleinliche Verhältnisse haben. Diese erträgt man leicht, solange es sich nur um Nebenräume handelt, schwerer, soweit etwa in den dreieckigen Zipfeln Ausstellungsgegenstände zu räumlichem Leben gebracht werden sollen. Zum andern: solange man an Kunstausstellungen denkt, ist es ein liebenswürdiger Gedanke, den Konzert- oder Vortragsbesuchern nebenbei in den Pausen eine schöne und erfreuende Umgebung zu geben. Handelt es sich aber um gewerbliche Propagandasammlungen, um wirtschaftliche, politische, wissenschaftliche Zwecke, so mag eine solche unfreiwillige Zwangspädagogik etwas unerwünscht sein. Aus der Nähe der Architektur entsteht eine Reibung der Empfindungen.

Zu beiden Seiten der Kuppel, auf der Höhe der Galerien für die Säle, streckt sich die Terrasse, groß und weit. Die feinere Gliederung der Bauformen in der Brüstung, in den Strebern der Kuppel, muß dem Aufenthalt da oben etwas Behagliches geben, durch die beiden flankierenden Türmchen, in denen die Treppen stecken, wird die Fläche freilich in vier ziemlich getrennte Teile zerlegt.

# BESTELMEYERS WEITERE ENTWÜRFE

Die Weiterbildung des preisgekrönten und zur Ausführung bestimmten Entwurfes von Bestelmeyer war zunächst von Änderungen im Bauprogramm selber bestimmt. Auf den Nachrichtensaal wurde verzichtet, die Bedeutung, die im Ausschreiben dem öffentlichen Café zuerkannt war, herabgesetzt, dafür wurde neu ein Theater-Restaurant aufgenommen, das in der Nähe des Großen Saales liegen sollte, und angeordnet, daß zwei der Hörsäle vereinigt werden.

Während diese Abweichungen von den ersten Forderungen nur mehr die innere Raumverteilung betrafen, muß eine andere Tatsache den stärksten Einfluß ausüben. Am Platz der Zisterne wurde ein Seitenstreifen für den gesamten Baukomplex hinzuerworben, auf dem ein besonderes Gebäude für Ausstellungszwecke errichtet werden soll. Nicht als ob damit der Hauptbau ganz von Ausstellungssälen entlastet werden sollte: die bleiben. Aber dieser seitliche Trakt konnte nun in betonter Weise die technischen Wünschbarkeiten berücksichtigen, die namentlich für Kunstausstellungen angebracht sind und die im Hauptbau Schwierigkeiten verursachten: Oberlichträume.

Vor allem aber: die städtebauliche Aufgabe war erweitert und reizvoller geworden. Man erinnert sich an Fischers Projekt. Mit seinem ausgezeichneten städtebaulichen Instinkt, wenn man so sagen darf, hat Fischer die Möglichkeiten dieses Platzes, der heute vernachlässigt ist und von allen übrigen Entwürfen auch nicht weiter in die architektonische Anlage einbezogen wurde, empfunden und hier eine Hauptfassade seines Komplexes entwickelt. Das wird nun zum großen Motiv. Die Türken selber wollen jetzt den historischen Platz aus seinem Aschenbrödeldasein herausgeholt wissen. Am Fuße des Hügels soll das künftige Parlamentsgebäude erstellt werden und seine Rückfassade bei einer ansteigenden Entwicklung der Gebäude wird den Zisternenplatz gegenüber dem Haus der Freundschaft begrenzen. Die eine Seite wird von dem Ausstellungshaus eingenommen, die andere ist in ihren Zwecken noch frei: immerhin ergibt sich, daß hier mitten im alten Stambul eine selten reizvolle Platzaufgabe sich unvermutet eingefunden hat.

Die Raumverteilung hat bei der Weiterentwicklung des Plans in der großen Gruppierung das alte Schema beibehalten, der innere Organismus aber ist dadurch völlig geändert, daß nun an die Seite des Zisternenplatzes eine große offene Vorhalle gelegt wurde, und daß der Saal, der früher im Erdgeschoß gedacht war, in das erste Obergeschoß gebracht wird. Die Halle des Erdgeschosses dient nun den Garderoben, der Saal selber, der ursprünglich, sehr schmal, axial orientiert war, ist jetzt so gerichtet, daß das Bühnenhaus sich an die Präfekturstraße anlehnt. Der benachbarte kleine Saal leitet zu den Klubräumen weiter. Die Ausstellungsräume sind von dem vorderen Bautrakt nach rückwärts verlegt, wo sie sich um einen kleinen Lichthof gruppieren; im Erdgeschoß des Vorderbaues sind jetzt Bibliotheken und Klubcafés untergebracht.

Einen wesentlich neuen Charakter hat die Silhouette der ganzen Baugruppe erhalten. Der große Saal steigt nun als Block über den Dachfirst empor; Laubengänge

umziehen sein oberstes Geschoß. Auch die Architektur der Fassade an der Divan-Jolustraße ist von ihrer betonten Einfachheit zu einer größeren repräsentativen Würde vorgeschritten: der ganze Bau ist erhöht und die Eingangshalle durch acht große Säulen, die auf breitem Sockel stehen und ein stark vorspringendes Dach tragen, feierlich betont. Die etwas klassizistische Haltung des ganzen Baugedankens wird dadurch noch unterstrichen.

Inzwischen haben die Pläne eine weitere Durcharbeitung erfahren, zu deren Veranschaulichung wir noch zwei Grundrisse ⟨Erdgeschoß und I. Obergeschoß⟩ bringen.

Der Gedanke der Hauptfront des Saalbaues gegen den Zysternenplatz spricht sich hier nach den Angaben, die Geheimrat Bestelmeyer darüber macht, noch klarer aus. Durch eine offene Vorhalle kommt man in die sehr geräumige Garderobe und von hier aus über breite Treppen ins Hauptgeschoß. Auch auf die Feuersicherheit der Treppen, die nun alle direkt ins Freie gehende Fenster und Ausgänge haben, ist die gebührende Rücksicht genommen. Durch die Verschiebungen im Grundriß ergibt sich wieder Raum für eine am Divan-Jolu gelegene Nachrichtenhalle.

Im Obergeschoß liegen nun großer und kleiner Saal nicht mehr unmittelbar aneinander, sind aber durch Treppenhausanlage, die sich architektonisch schön und reizvoll durchbilden läßt, miteinander verbunden.

Eine wesentliche Verbesserung darf wohl auch in der sich vor dem Saal hinziehenden langen Wandelgalerie von ca. 50 m Länge und 6 m Breite, erblickt werden, in ihr kann bei Festlichkeiten auch eine lange Bankett-Tafel aufgestellt werden. Vor ihr zieht sich unter Überbauung des Gehsteiges eine zierliche offene Halle auf einer Bogenstellung hin, von der aus man den Blick gegen das Meer hat, solange diesen noch keine neuen höheren Gebäude behindern. Auch nach rückwärts ist der Gehsteig arkadenmäßig überbaut, wodurch eine größere Tiefe der Bühne erzielt wird.

Diese Änderungen des Grundrisses ermöglichten auch eine geschlossenere Fassadenbildung, wodurch eine größere Vereinheitlichung in der gesamten Außenerscheinung des Baues erzielt wurde. Theodor Heuß

# DIE GRUNDSTEINLEGUNG

Auf Wunsch des Deutschen Kaisers ist die Grundsteinlegung auf den Tag der Thronbesteigung des Sultans anberaumt worden: den 27. April 1917. Sie hat in der feierlichsten Weise unter Teilnahme aller türkischen und deutschen Würdenträger stattgefunden und ist in jeder Beziehung glücklich verlaufen. Als Vertreter der Türkisch-Deutschen Vereinigung sprach deren Vorsitzender Oberzeremonienmeister Ismail Dschenany Bey, der die Bedeutung der Erziehung der türkischen Jugend in Deutschland besonders betonte, und namens der Deutsch-Türkischen Vereinigung ihr Gründer Dr. Jäckh, dessen Rede den Sinn und Zweck des »Hauses der Freundschaft« so zusammenfaßte:

»Seine Exzellenz der Oberzeremonienmeister Ismail Dschenany Bey, der Präsident der Türkisch-Deutschen Vereinigung, hat für unsere türkischen Freunde gesprochen, ich darf an unsere deutschen Landsleute mich wenden.

Türken und Deutsche reichen sich heute über diesen Grundstein hier die Hand zu einem Gebäude, für das die türkischen Staatsmänner selbst die Aufschrift gefunden haben: Dostluk Jurdu, Haus der Freundschaft.

Ein Gebäude soll hier in der Türkei erstehen und ein anderes soll auch in Deutschland erstehen, und beide Gebäude wollen beide Völker in lebendigem Schaffen einander innerlich nahebringen, jedes Volk in seiner Eigenart.

In Deutschland wird es ein türkisches Studienheim werden wollen, in der Türkei soll dieses »Haus der Freundschaft« deutsches Wesen dem türkischen Volk veranschaulichen, in Wissenschaft und Kunst, durch Vorträge und Ausstellungen, durch Bibliotheken und Depeschensaal, durch Schauspiel und Musik, durch Forschungsinstitut und Studienräume für Deutsche wie Türken, auch durch edle und gute Geselligkeit. Und es soll ebenso die türkische Art aus dem Lande und die nationale Kunst und Kultur der Türkei zusammenbringen zur Kenntnis für Einheimische wie für Fremde. Alles das auf dem weiten Raum dieses schönen Vierecks ringsum, das die türkische Regierung zur Verfügung stellt.

Aus Stambul selbst stammt der fruchtbare Gedanke, und in Stambul selbst haben unsere türkischen Freunde diese Stätte für seine wirksame Gestaltung gewählt und bereitet.

Deutschland hat mit freudiger Zustimmung erwidert und so konnte zum vorjährigen Geburtstag des Deutschen Kaisers die Stiftung vollzogen werden, und so kann am heutigen Thronbesteigungstag des Sultans die Grundsteinlegung eingeleitet werden. Von Anfang an durfte dieses Werk der entscheidenden Gunst der beiden Herrscher sich erfreuen: desjenigen, der am Grabe des Sultans Salaeddin das deutsche Gelöbnis gesprochen hat: »Ich will der Freund der 300 Millionen Mohammedaner sein«, und desjenigen, der durch die türkischen Heldentaten auf Gallipoli im Buch dieses Weltkrieges als Ghazi eingeschrieben bleibt.

Und fehlt auch heute unter uns diejenige Persönlichkeit, die den Namen »Dostluk Jurdu« angeregt und geprägt hat, der Großwesir Taalat Pascha, so fügt es doch ein freundliches Geschick, daß der Großwesir gerade am heutigen Tage beim Deutschen Kaiser weilt, uns also auch dort heute in tätiger Freundschaft verbunden bleibt.

Wie die Fürsten und Regierungen, so haben auch die Völker ihren Teil am heutigen Tag: wir begrüßen unter unsern türkischen Freunden neben all den vielerlei Vertretern besonders die Eltern von türkischen Söhnen und Töchtern, deren Jugend der freundschaftlichen Obhut der deutschen Familie anvertraut ist, und wir begrüßen es

als ein gutes Zeichen, daß gerade diese Woche für die türkische Jugend in Deutschland den tausendsten Platz gesichert hat. Bei unserem Werk weilen in dieser Stunde wohl auch die Wünsche derjenigen Bevölkerung, deren mit vaterländischer Würde getragene Kriegsbürde wir in tätiger Freundschaft heute erleichtern wollen durch eine allgemeine Speisung in Stambul.

Solche Kriegsschwere mahnt uns an den ganzen Ernst dieser Zeit und mag uns die Frage stellen, ob es gut getan ist, schon im wildesten Krieg unser Friedenswerk beginnen zu wollen. Wir meinen: Ja, gewiß! Wir können es, und wir wollen es! Wir wissen ja, daß die treue trotzige Waffenbrüderschaft, die den deutsch-türkischen Ausschnitt von Europa und Orient gegenüber mehr als vier Weltteilen einigt und sichert und stärkt, nicht eine augenblickliche Zufallsmöglichkeit ist, sondern eine geschichtliche Entwicklungsnotwendigkeit. Wir wissen ja, daß nicht ein oberflächlicher Optimismus eines vagen Glaubens oder eines launischen Willens in unserm Werk sich ein Ziel setzt, sondern die tief gewachsene und fest gefügte Grundlage einer geopolitischen Gesetzmäßigkeit der Zusammengehörigkeit von Deutschland und der Türkei. So gilt uns dieses »Haus der Freundschaft« nicht nur als ein Zeichen und Denkmal einer tapferen, siegreichen Kriegsgemeinschaft, sondern auch als der lebensvolle Quell für eine bleibende und schaffende und wachsende Friedensgemeinschaft. Beiderlei Gemeinschaft, der Gegenwart und der Zukunft, trägt auf ihrer Stirn das Goethesche Wort: «Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen« — nicht aber in dem Sinne, daß sie in mechanischer Mischung sich verlieren und so verarmen, sondern mit dem Ziel, daß sie in organischer Eigenart sich steigern und sich gegenseitig bereichern.

Wie wir so der weltgeschichtlichen Fügung dieses Krieges und dieser Stunde bewußt bleiben, so sind wir uns auch bewußt der weltgeschichtlichen Stelle, auf der wir dieses »Dostluk Jurdu« gemeinsam errichten wollen — an der Via thriumphalis des alten Byzanz und der neuen Türkei. Hier reden ringsum die Steine eine vernehmlich raunende Sprache, von großen Zeiten und von entscheidenden Taten: die größte Zeit, dieser größte Krieg und die entscheidendste Tat, durch die nunmehr erfüllt ward, was schon Friedrich der Große gewollt, was ein Moltke erhofft und was Bismarck vorbereitete — eine deutsch-türkische Vereinigung im Krieg und zum Frieden — sie sammelt sich in diesem Grundstein, sie soll zeugen in diesem Dostluk Jurdu, und sie birgt sich in dieser Urkunde, die nunmehr folgende Unterschriften vereinigen wird: S. Exz. Vizegeneralissimus und Kriegsminister Enver Pascha als Ehrenpräsident und S. Exz. der deutsche Botschafter von Kühlmann, sodann die beiden Präsidenten Exz. Ismail Dschenany Bey und Direktor Dr. Schacht, ferner der Stadtpräfekt Exz. Bedry Bay und als Vertreter der deutschen Stifter Dr. Robert Bosch, endlich Geheimrat Dr. Schmidt und ich selbst.

Diese Urkunde hat folgenden Wortlaut: »Mitten im Weltkrieg, am 27. April 1917, am neunten Jahrestag der Thronbesteigung Seiner Majestät des Sultans Ghazi Mehmed V., ist dieser Grundstein zum »Haus der Freundschaft« gelegt worden, zum Zeugnis der starken und siegreichen deutsch-türkischen Waffenbrüderschaft gegenüber einer ganzen Welt und in Erwartung eines endgültigen Sieges und eines fruchtbaren Friedens. Gott segne die Türkei und Deutschland!«

Dieser Ansprache folgte die Verlötung dieser Urkunde samt türkischen und deutschen Geldmünzen und Geldscheinen in einer Bleibüchse, ihre Vermauerung in den Grundstein und das Gebet eines mohammedanischen Priesters samt dem üblichen Hammelopfer.

Die politische Bedeutung der Grundsteinlegung kam in einer Reihe von Depeschen zum Ausdruck. So richtete Kriegsminister Enver Pascha als Ehrenpräsident der Türkisch-Deutschen Vereinigung an den Deutschen Kaiser folgendes Telegramm: »Namens der Türkisch-Deutschen Vereinigung habe ich die Ehre, Eurer Majestät zu melden, daß am Freitag, den 27. April, dem Thronbesteigungstag S. M. des Sultans, vormittags 9½ Uhr, die feierliche Grundsteinlegung zum »Haus der Freundschaft« inmitten von Stambul in Anwesenheit unserer aus Deutschland entsandten, uns herzlich willkommenen Freunde statt-

findet. Die Türkei und Deutschland geben durch die zielbewußte und tatkräftige Inangriffnahme dieses großen und guten Kulturwerkes inmitten des größten Krieges gemeinsam aller Welt wiederum einen weithin leuchtenden Beweis, daß beide Völker fest und unerschütterlich zusammengehören und zusammenstehen, so trotzig und siegreich in diesem Krieg, so treu und sicher in einem ehrenvollen und fruchtbaren Frieden. Die Türkisch-Deutsche Vereinigung bittet Eure Majestät, für die huldvolle und entscheidende Förderung dieses für die beiden Völker so segensreichen Werkes freudigen Dank vor Eurer Majestät Thron niederlegen zu dürfen.«

Im gleichen Sinne haben namens der Deutsch-Türkischen Vereinigung Direktor Dr. Schacht und Professor Dr. Jäckh eine Depesche an den Sultan gerichtet.

Darauf sind von den beiden Monarchen folgende Antworttelegramme eingetroffen. Der Sultan antwortete: «Ihre Depesche, die mir die Grundsteinlegung des ‚Hauses der Freundschaft' meldet, hat meine größte Befriedigung gefunden. Ich begrüße die Inangriffnahme dieses Werkes mit lebhafter Genugtuung, verspreche ihm Meinen Schutz und wünsche von Herzen, daß das hohe Ziel, die kulturellen Beziehungen der beiden Völker zu fördern, recht bald erreicht werden möge.«

Der Deutsche Kaiser erwiderte: »Ew. Exzellenz spreche ich für die Mir im Namen der Türkisch-Deutschen Vereinigung erstattete Anzeige von der heutigen Grundsteinlegung dieses ‚Hauses der Freundschaft' besten Dank aus. Es ist mir eine besondere Freude, daß der Tag, der in der Geschichte des osmanischen Reiches durch die Thronbesteigung S. M. des Sultans, Meines treuen Verbündeten und verehrten Freundes, geweiht ist, durch die bedeutungsvolle Handlung an diesem Tage auch in der Geschichte der Beziehungen des deutschen und türkischen Volkes denkwürdig bleiben wird. Möge das ‚Haus der Freundschaft' als stolzes Denkmal des in schwerer Zeit ruhmreich bewährten Bundes bald seine Pforten öffnen und in langen Jahren segensreicher Friedensarbeit zum Mittelpunkte der Pflege der gemeinschaftlichen großen Kulturinteressen werden«.

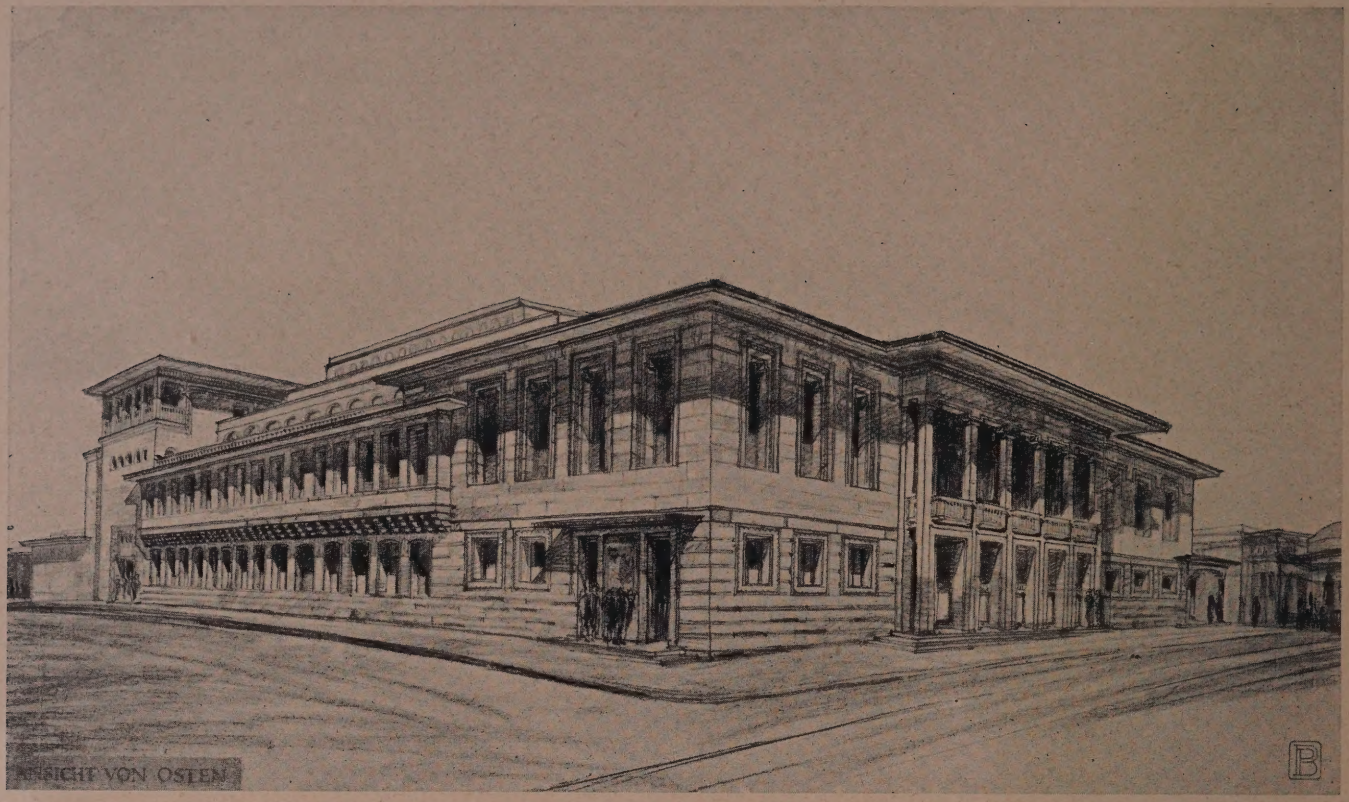
Ferner gingen der T. D. V. noch Telegramme zu, türkischerseits: von Sr. Hoheit dem Großwesir Talaat Pascha ‹aus dem Großen Hauptquartier des Deutschen Reiches› und von Marineminister Djemal Pascha aus Syrien, deutscherseits: vom König von Württemberg, dem Württembergischen Ministerpräsidenten Dr. Freiherrn von Weizsäcker, und von Generalfeldmarschall von Mackensen, der sich so aussprach: »Ich begleite die Grundsteinlegung des ‚Hauses der Freundschaft' mit anteilvollsten Wünschen: möchte in ihm gegenseitiges Verständnis für die völkische Eigenart wie für die gemeinsamen Lebensinteressen heimisch werden und der türkischen Gastfreundschaft stets deutsche Treue und Zuverlässigkeit, deutscher Fleiß und Pflichtsinn begegnen. Die Türkei den Türken! Die Deutschen ihre besten Freunde!«

An den Tag der Grundsteinlegung schloß sich eine deutsche Vortragswoche an, es sprachen die Herren Abgeordneter D. Gottfried Traub ‹»Einigkeit und Fortschritt — unsere gemeinsame Zukunftslosung«›, Geheimrat Dr. Erich Marcks ‹»Fremde Einflüsse und eigenes Wachstum in der Geschichte eines Staates«› und Architekt Hermann Jansen ‹»Die Großstadt der Neuzeit«›.

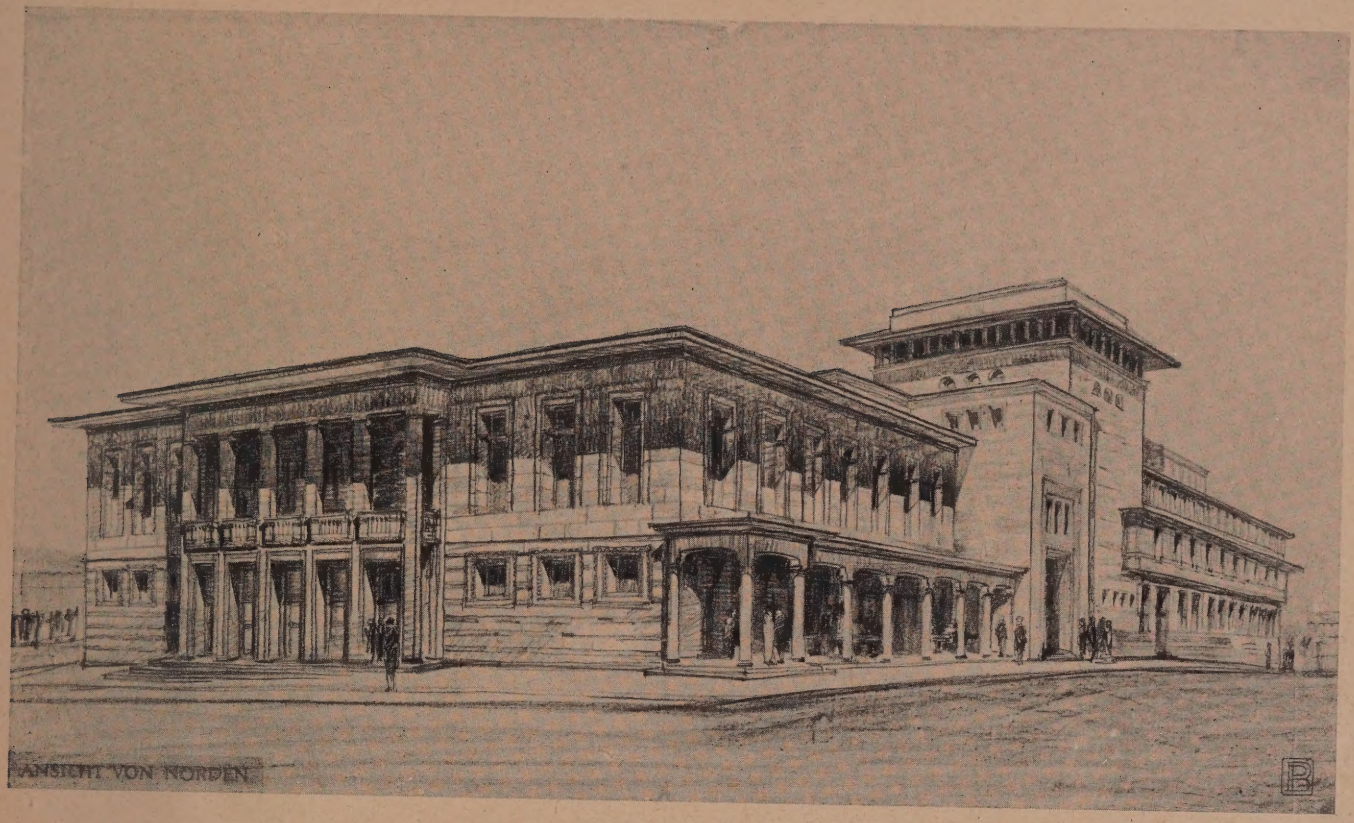
Ein halbes Jahr später — im Oktober 1917 — besuchte der Deutsche Kaiser Konstantinopel. Die erste Besichtigung, die er in Stambul vornahm, war der Bauplatz, der in der Zwischenzeit völlig abgeräumt worden war. Der Kaiser verweilte längere Zeit auf dem Platz, sprach sich sehr erfreut und befriedigt über die ausgezeichnete Lage und die stattliche Größe aus und ließ sich von Dr. Jäckh die Baupläne vortragen.

Zur Zeit, da dieser Bericht erscheint, sind die Ausschachtungsarbeiten im Gange.

# PETER BEHRENS

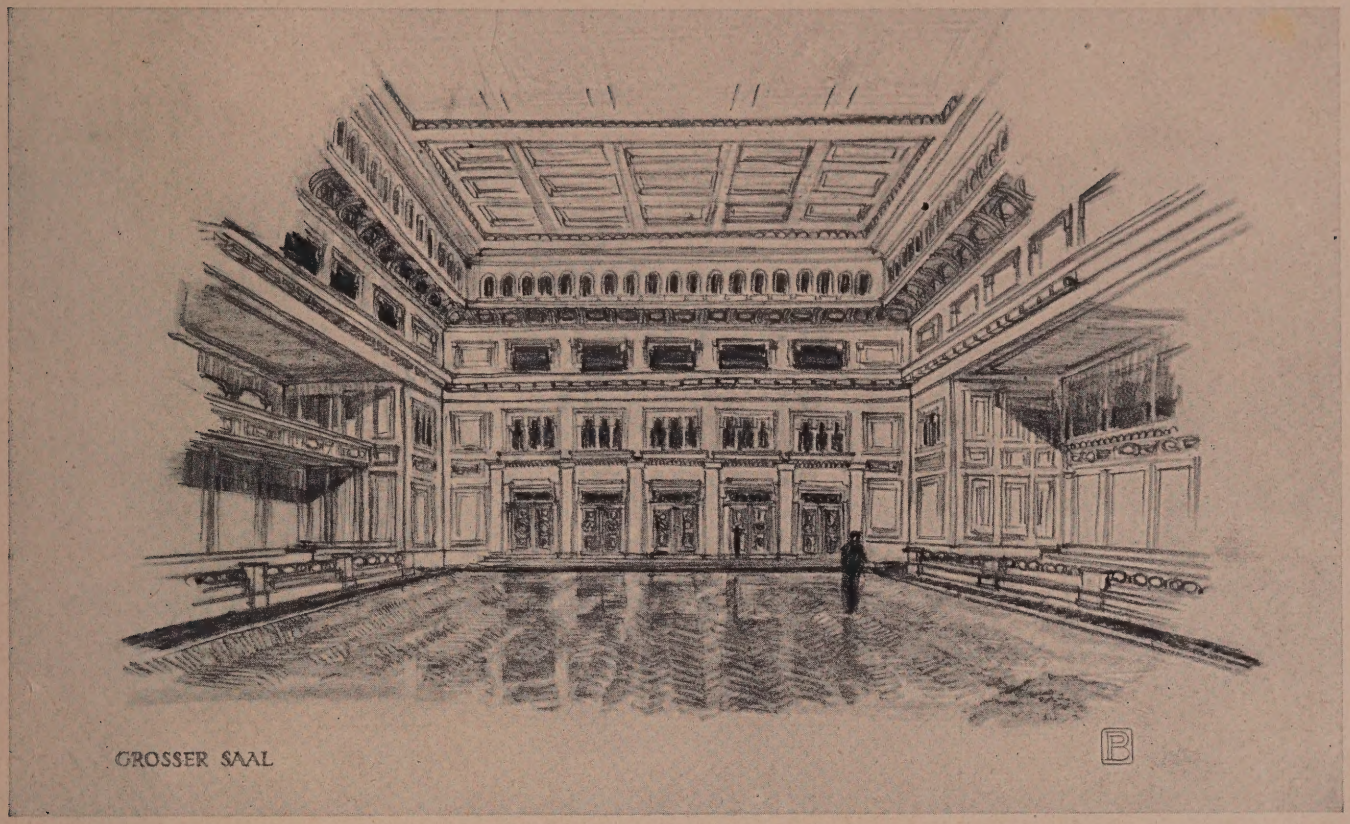



PETER BEHRENS

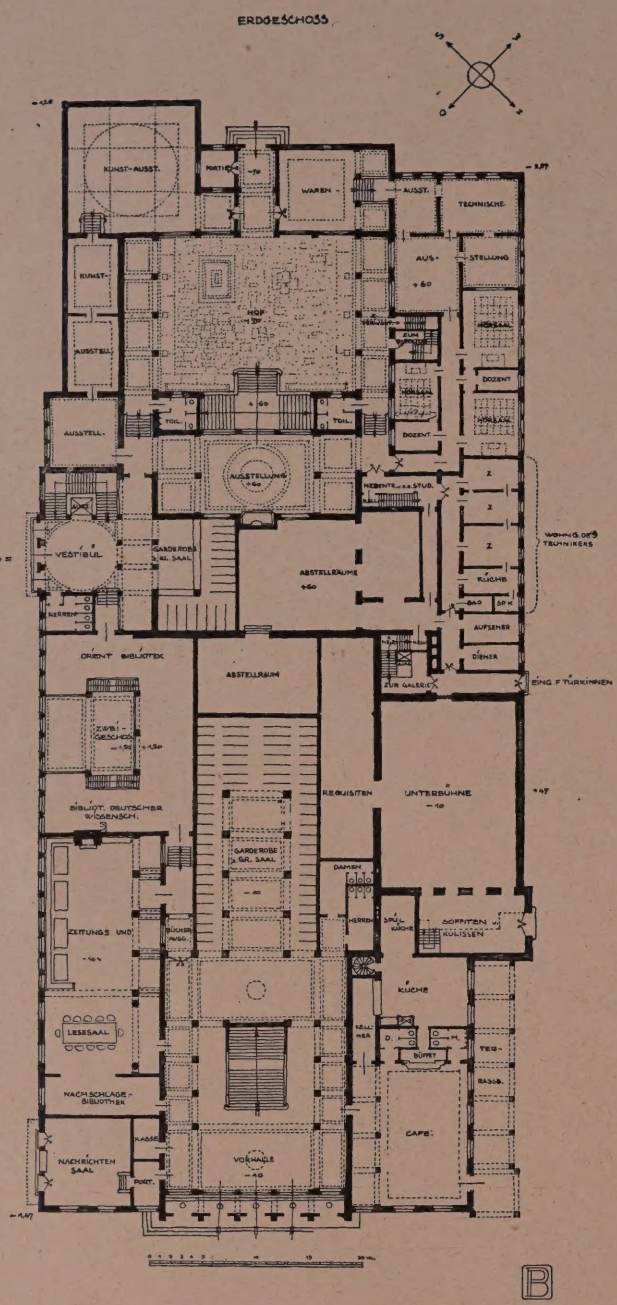



PETER BEHRENS

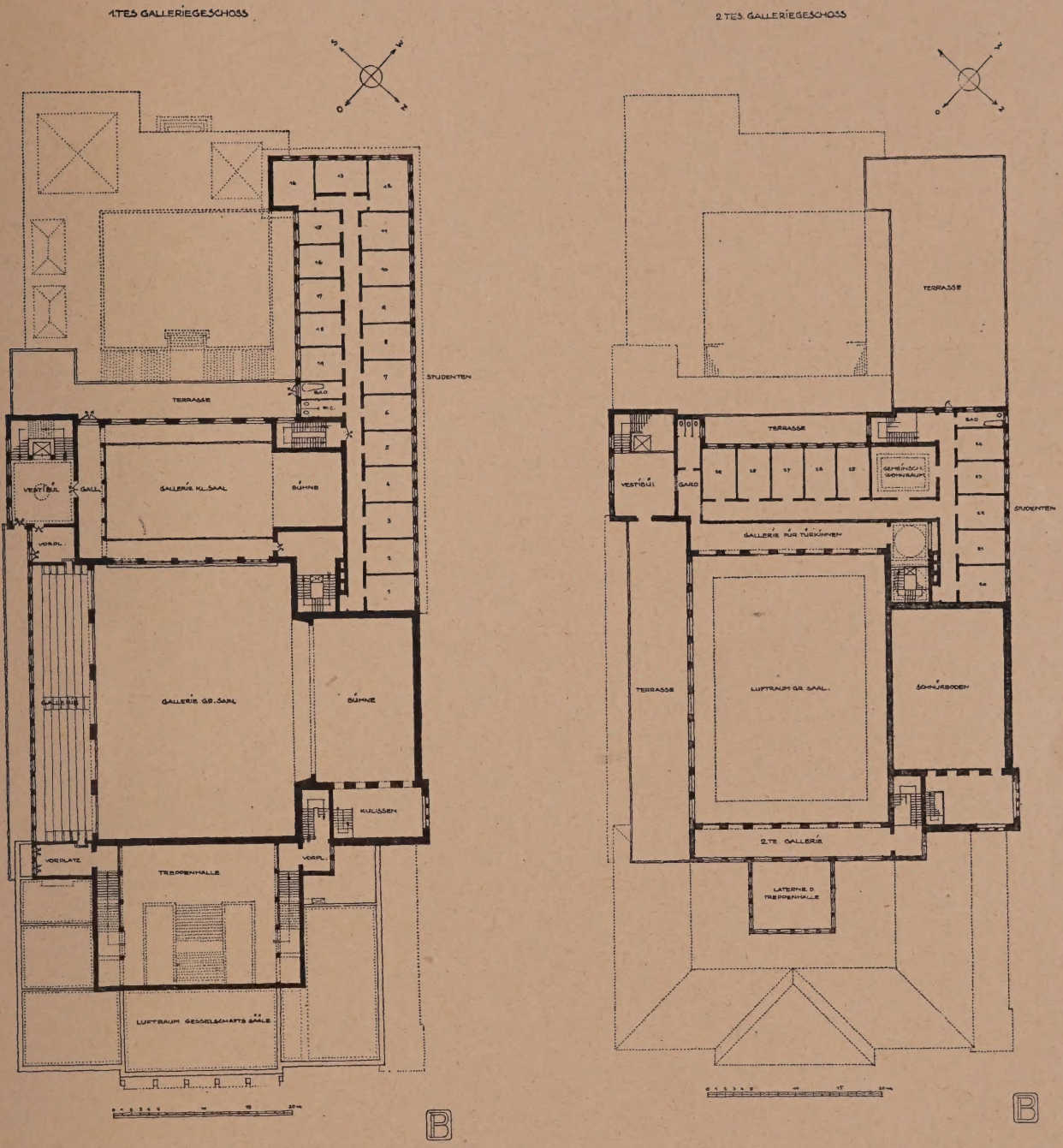
PETER BEHRENS



GROSSER SAAL

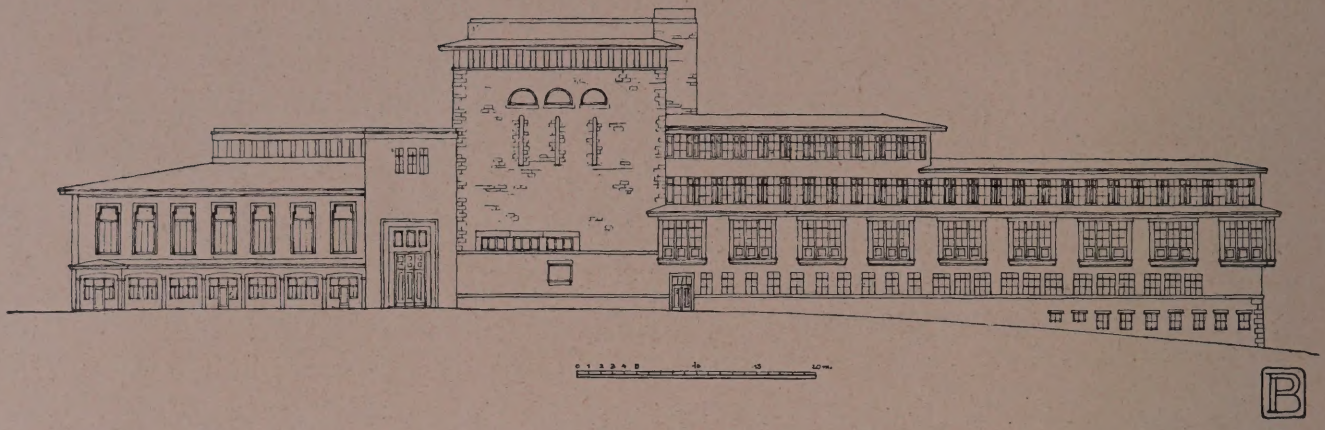



PETER BEHRENS

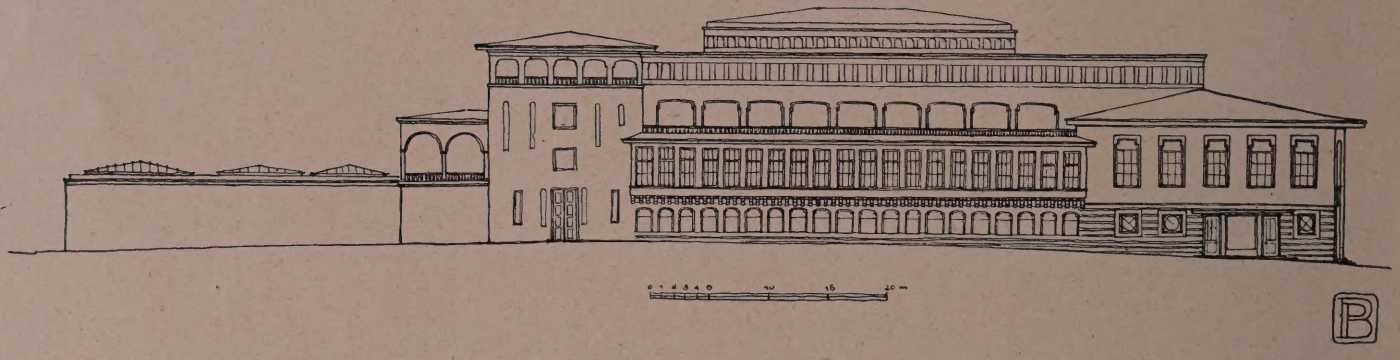



PETER BEHRENS

NORD-WEST FRONT

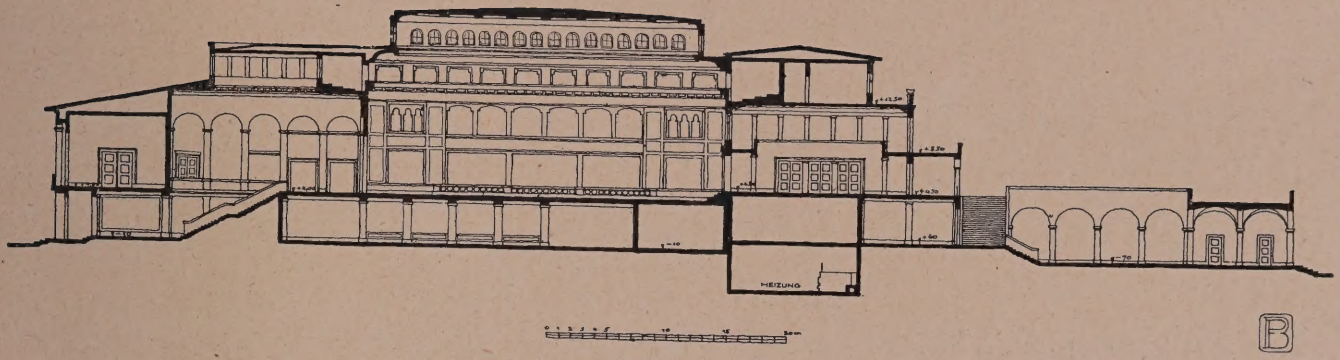


SÜD-OST-FRONT

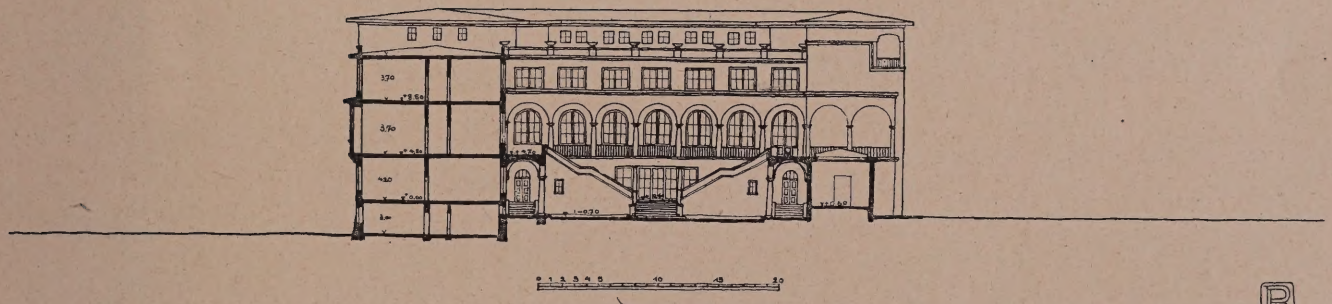


PETER BEHRENS

LÄNGENSCHNITT

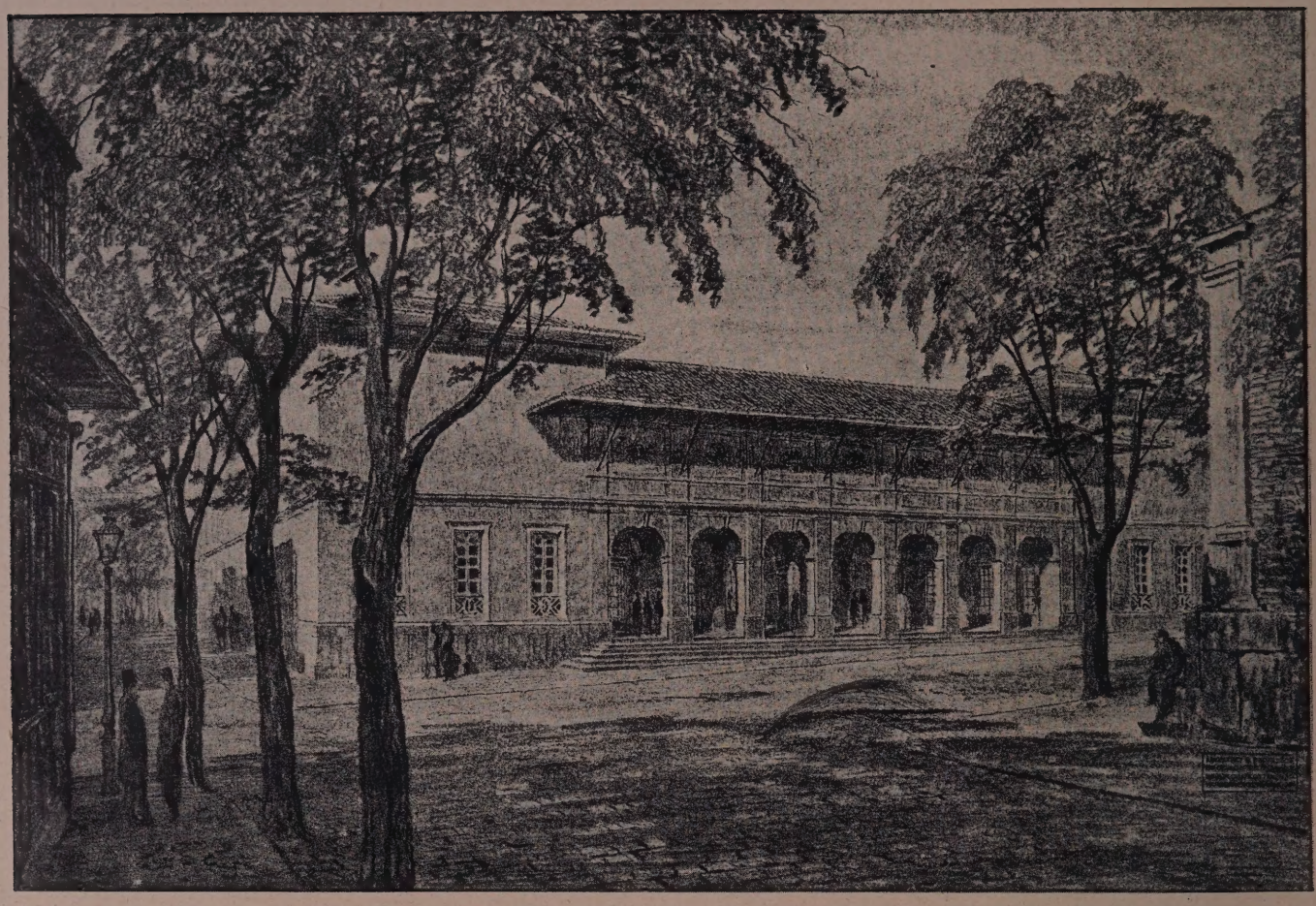



SCHNITT DURCH DEN HOF



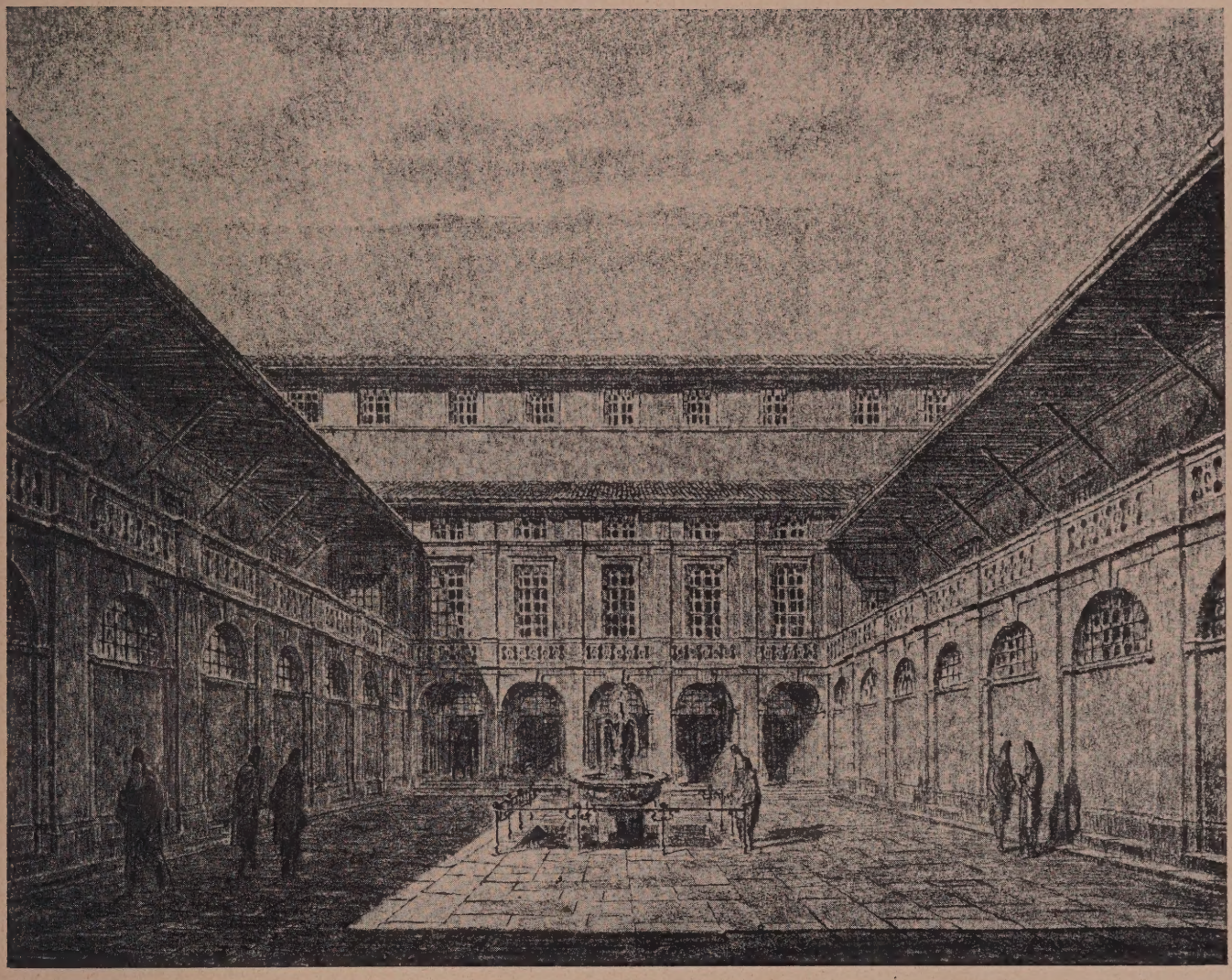
PETER BEHRENS

GERMAN BESTELMEYER



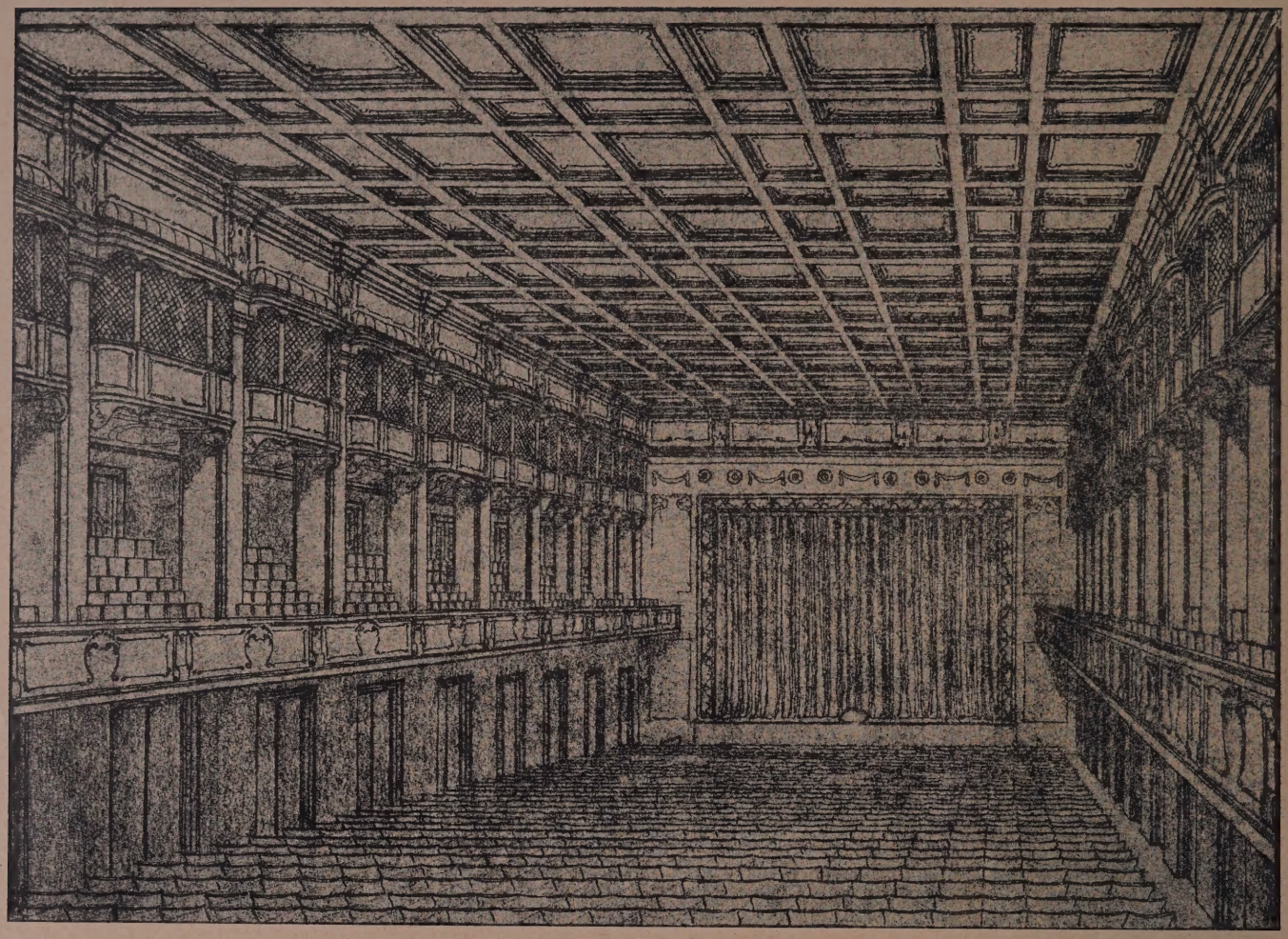
FRONT

GERMAN BESTELMEYER ⟨1. ENTWURF⟩



HOF

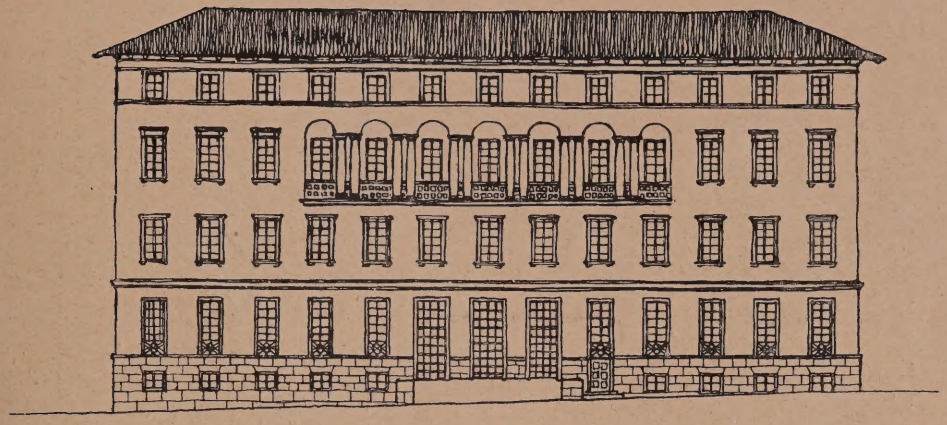
GERMAN BESTELMEYER (1. ENTWURF)



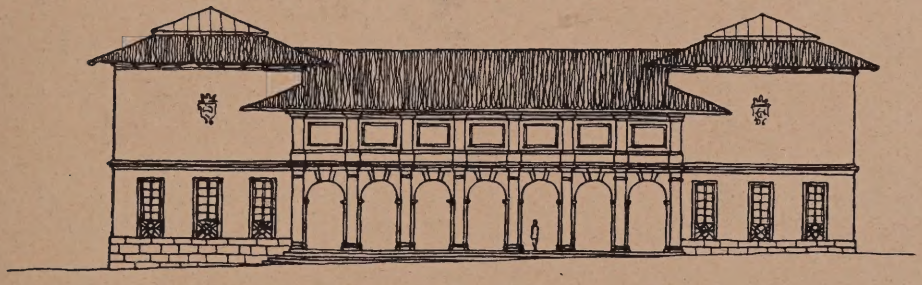
SAAL

GERMAN BESTELMEYER ⟨1. ENTWURF⟩

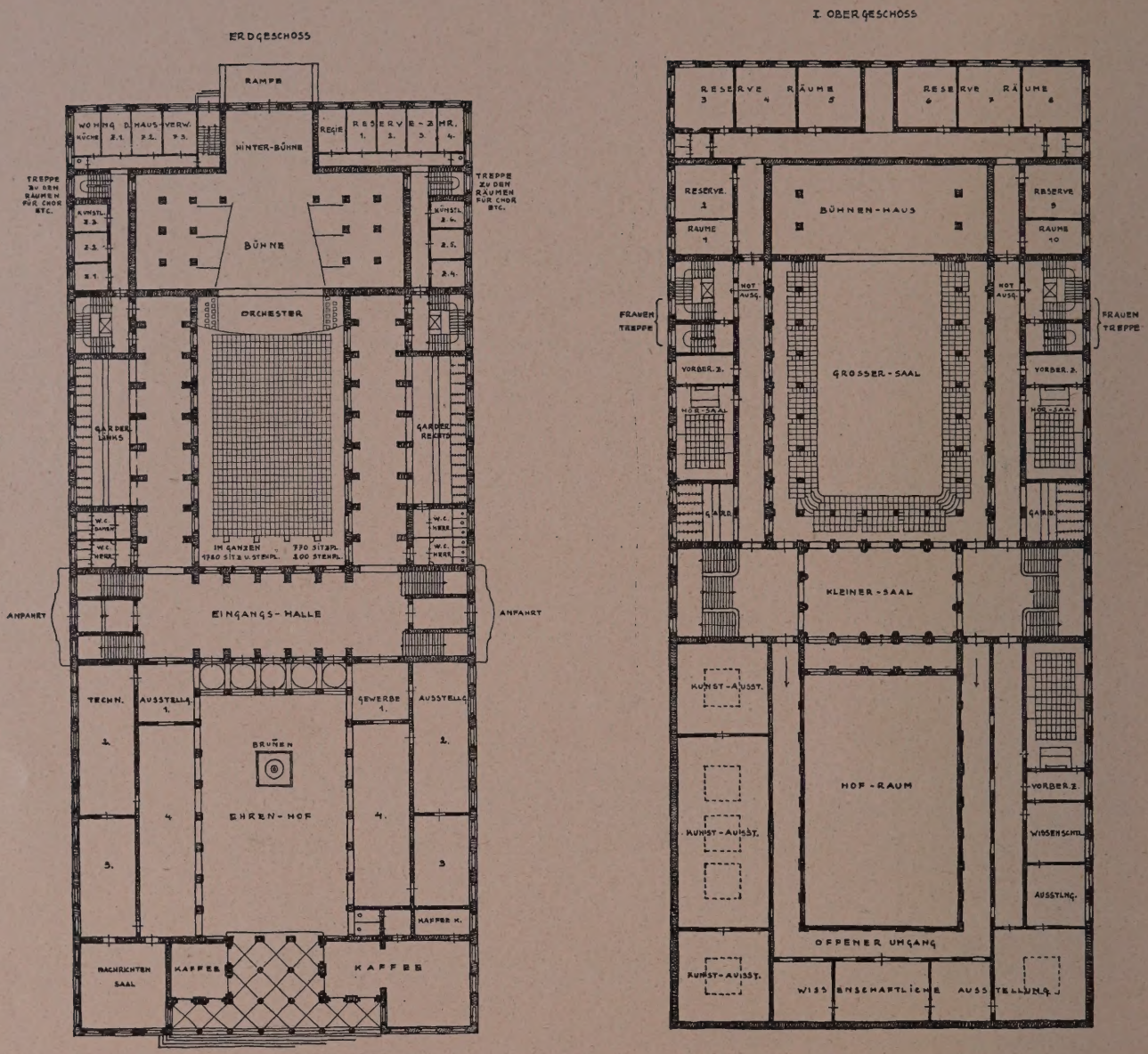
SÜD-WEST SEITE.



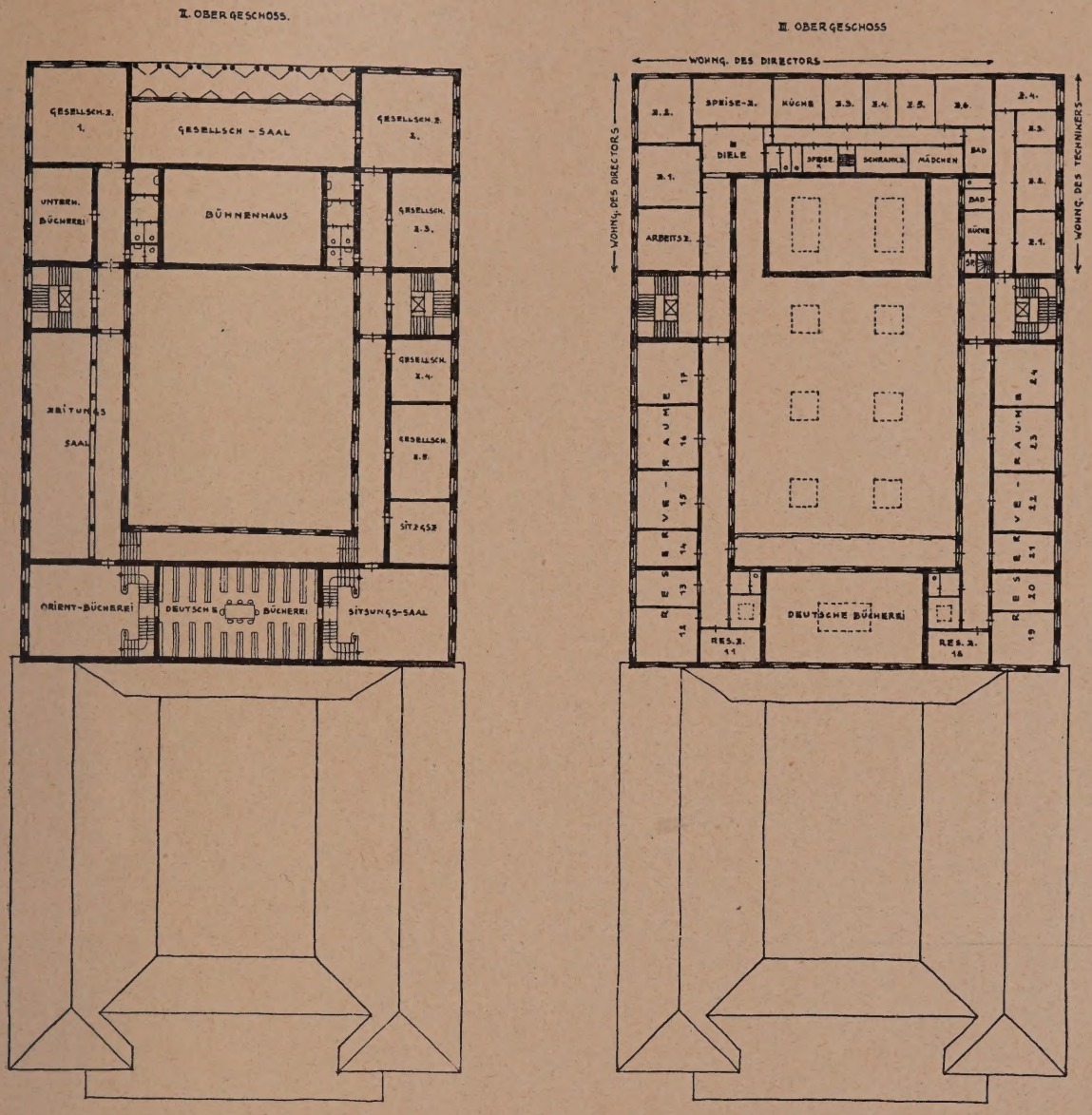
FRONT AM DIVAN ƆOLU



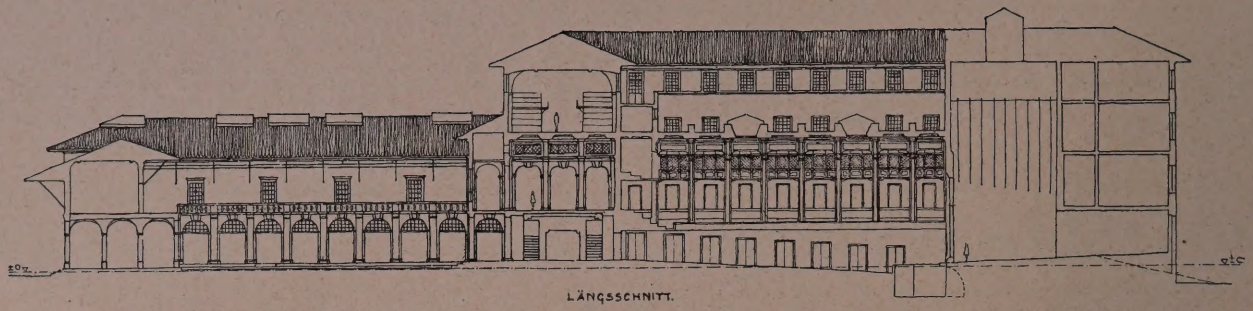
GERMAN BESTELMEYER ⟨1. ENTWURF⟩




GERMAN BESTELMEYER (1. ENTWURF)

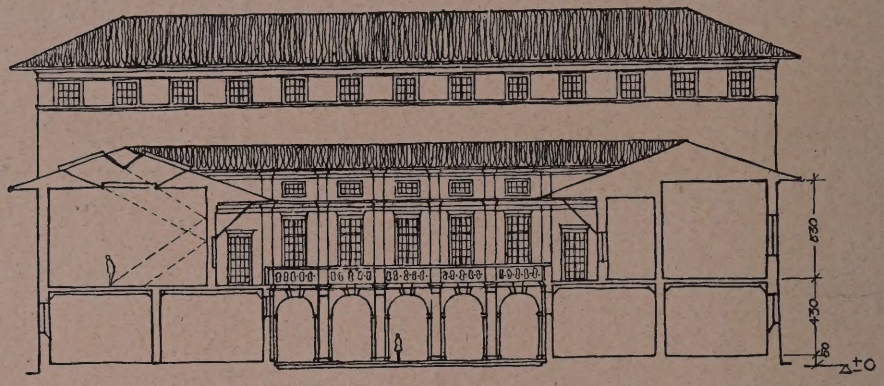



GERMAN BESTELMEYER ⟨1. ENTWURF⟩

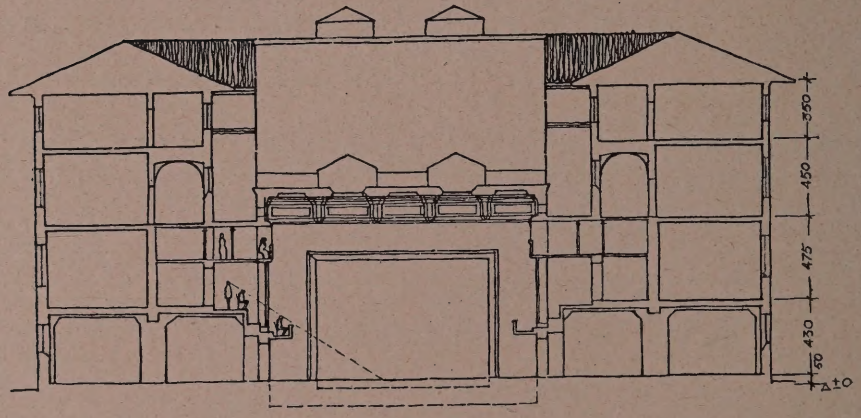


LÄNGSSCHNITT.

SCHNITT DURCH DEN EHRENHOF



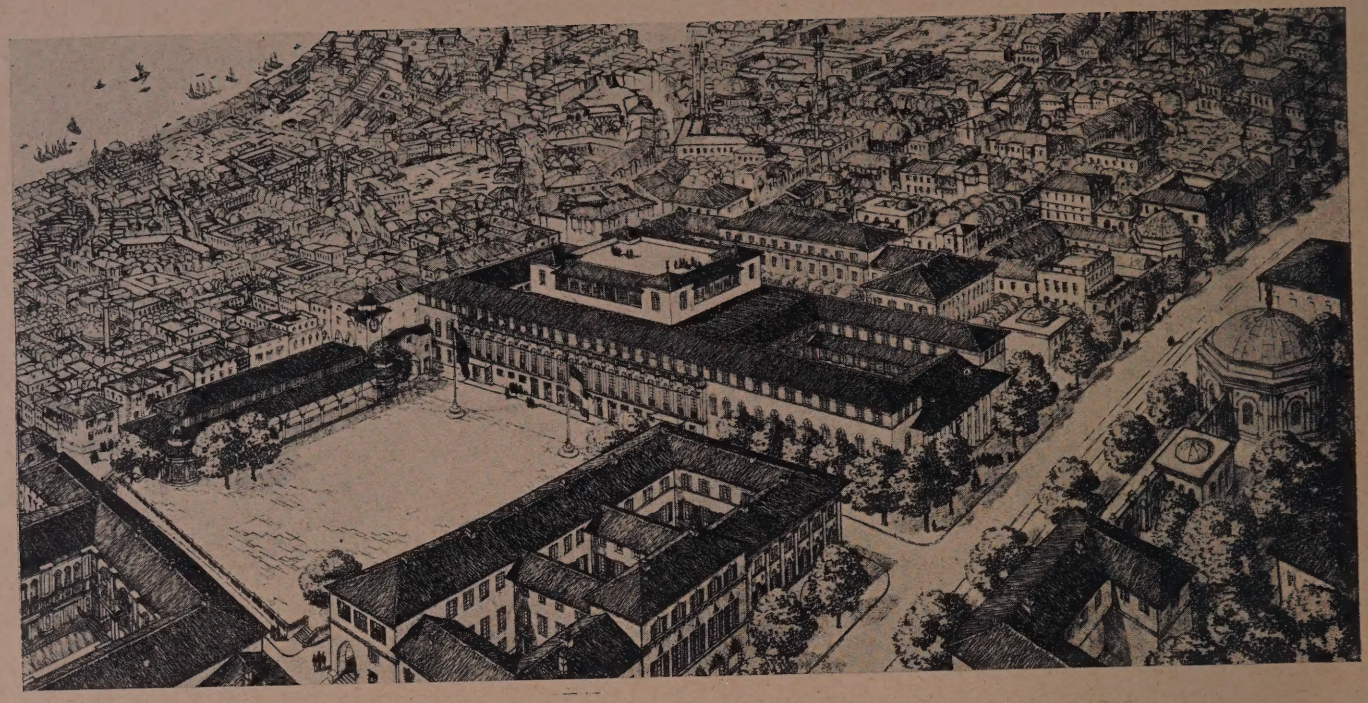

SCHNITT DURCH DEN THEATERSAAL




GERMAN BESTELMEYER (1. ENTWURF)

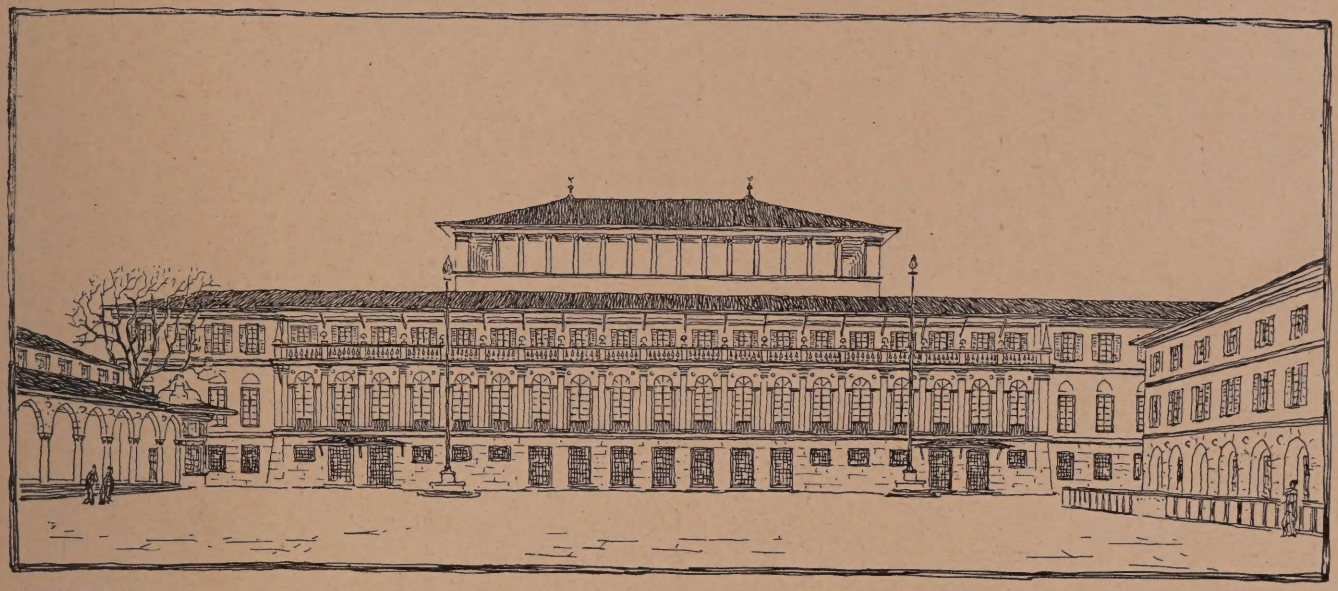
FRONT

GERMAN BESTELMEYER ⟨2. ENTWURF⟩

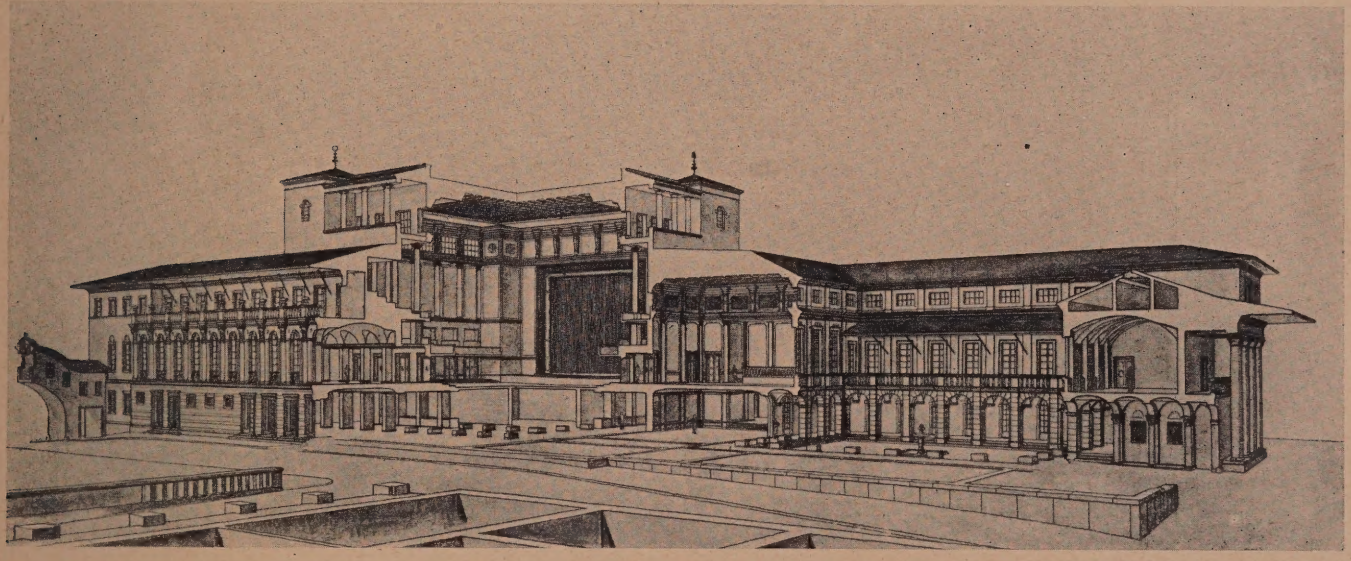


AUS DER VOGELSCHAU

GERMAN BESTELMEYER (2. ENTWURF)

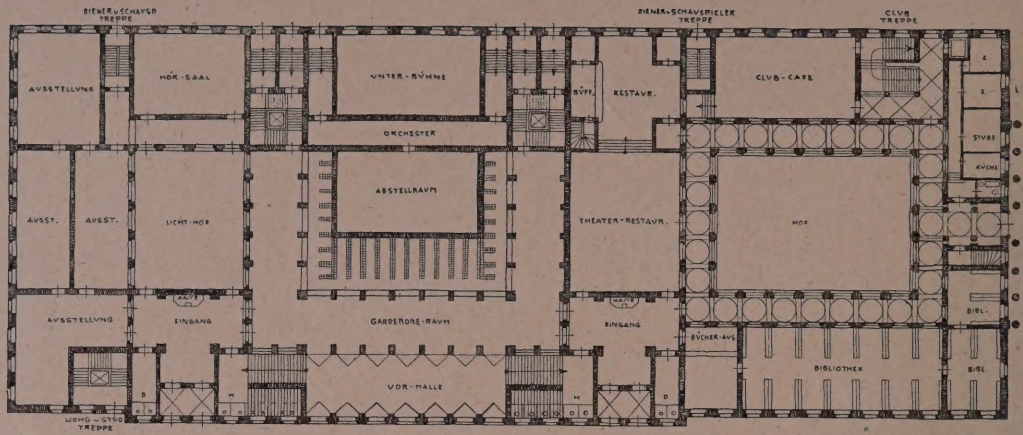


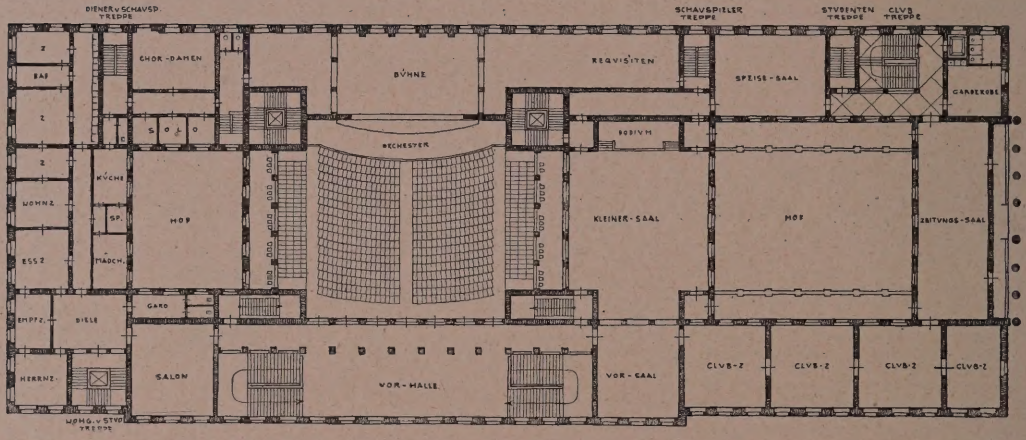
ZISTERNENPLATZ



DIAGONALSCHNITT

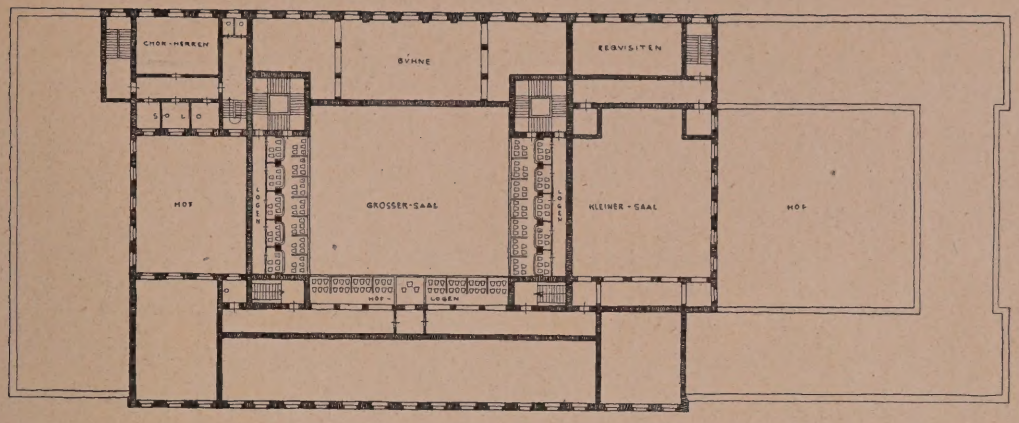
GERMAN BESTELMEYER ⟨2. ENTWURF⟩

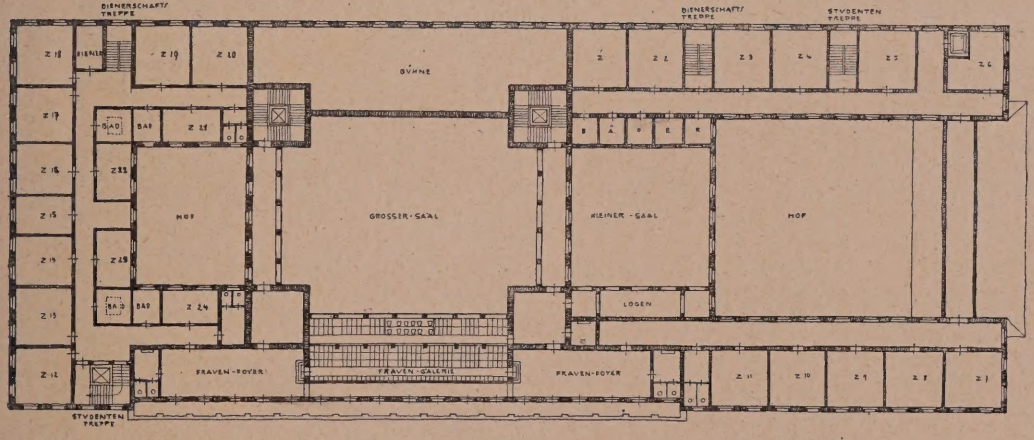



ERDGESCHOSS — 1. OBERGESCHOSS

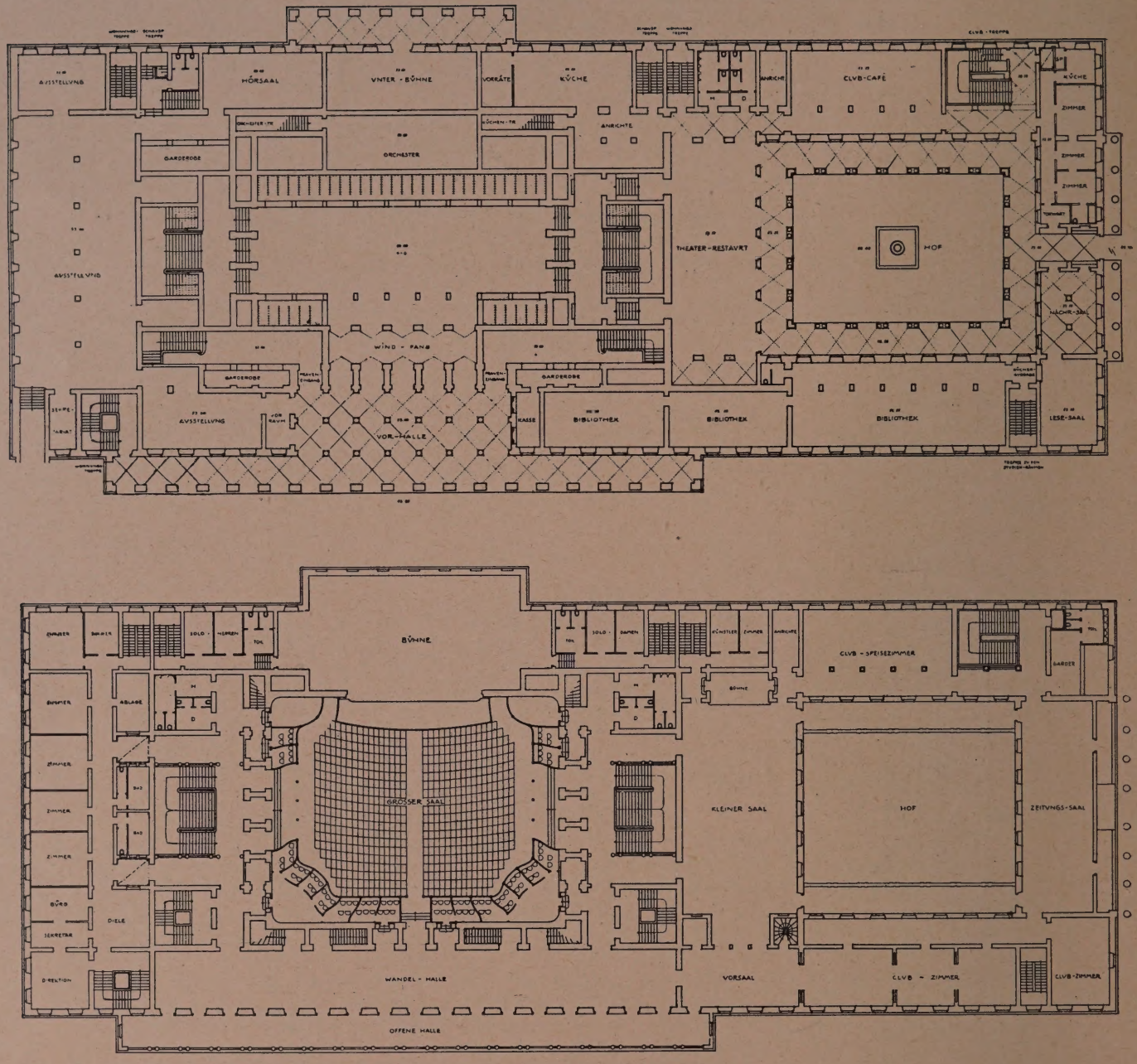
GERMAN BESTELMEYER ⟨2. ENTWURF⟩




ZWISCHENGESCHOSS – 2. OBERGESCHOSS

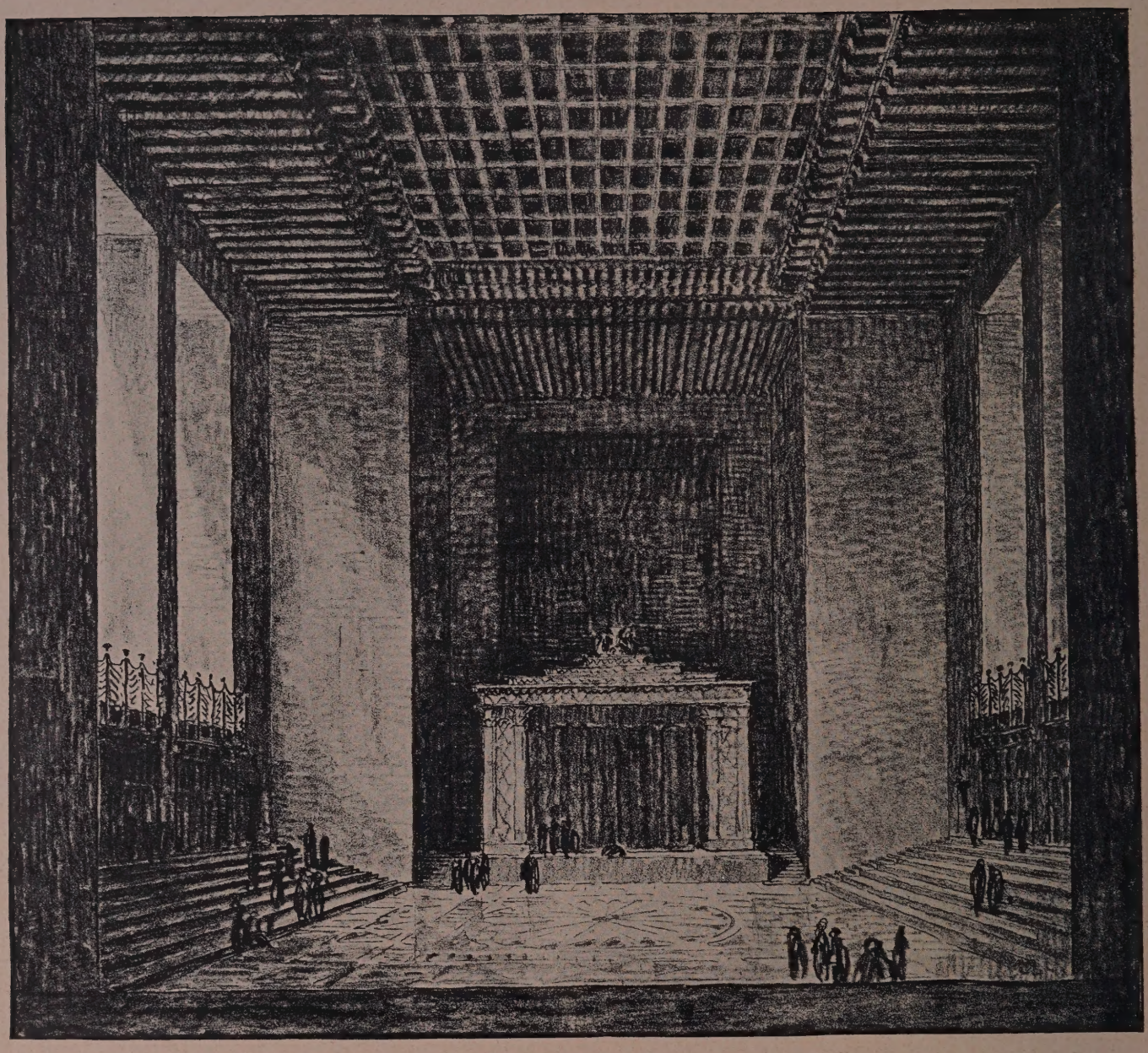
GERMAN BESTELMEYER (2. ENTWURF)




ERDGESCHOSS – 1. OBERGESCHOSS

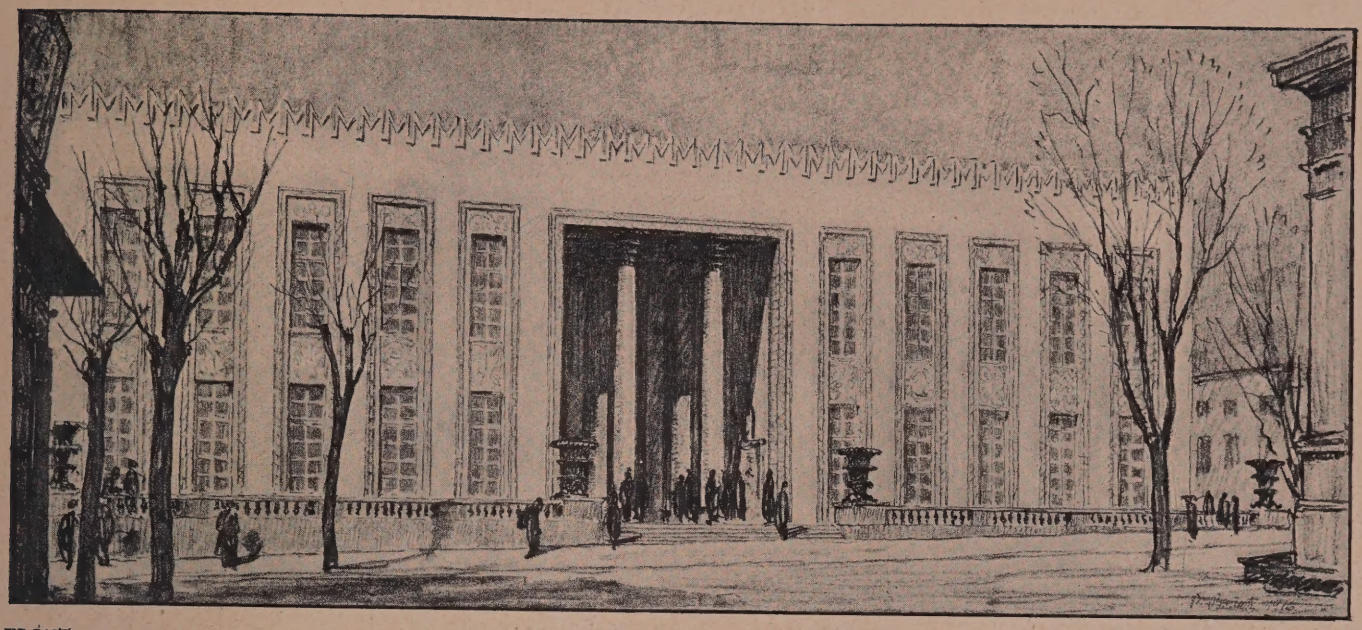
GERMAN BESTELMEYER ⟨3. ENTWURF⟩

# PAUL BONATZ

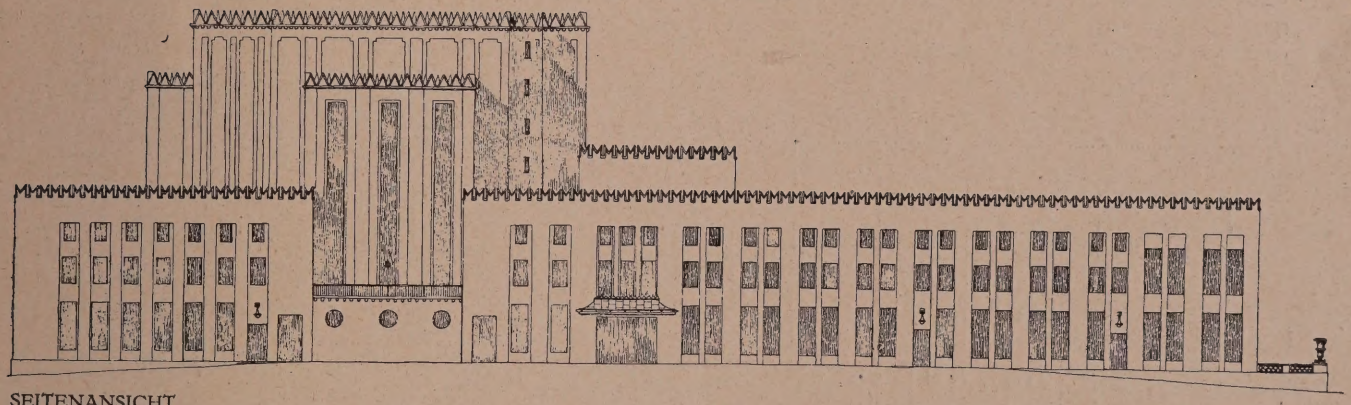


SAAL

PAUL BONATZ

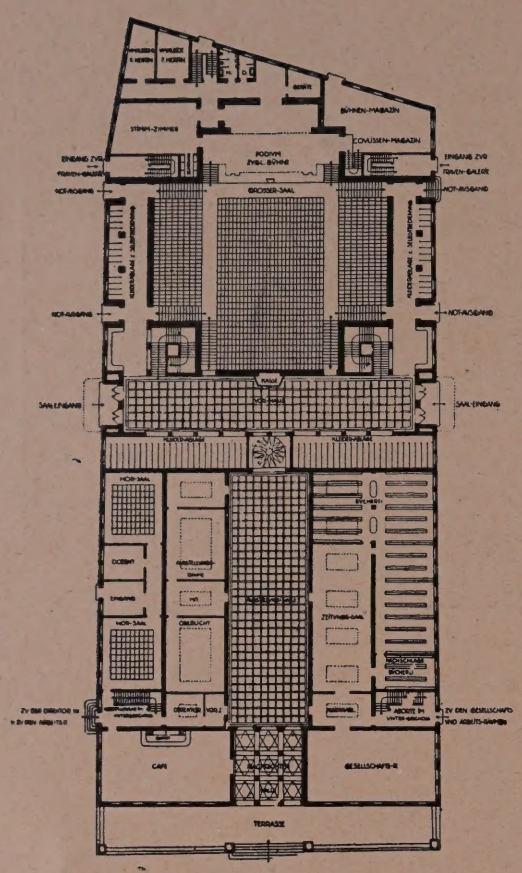


FRONT

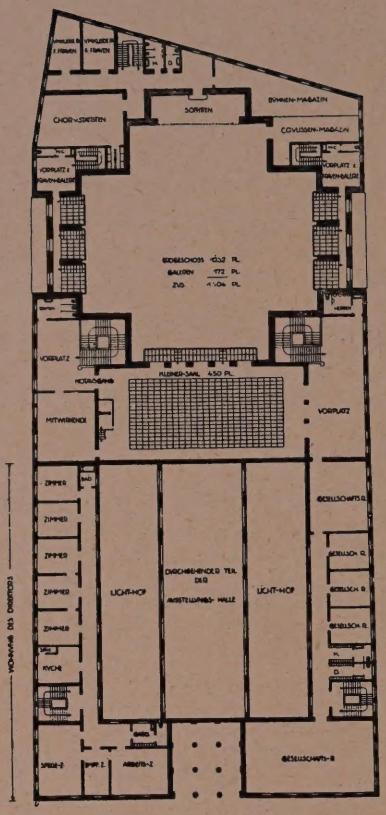


SEITENANSICHT

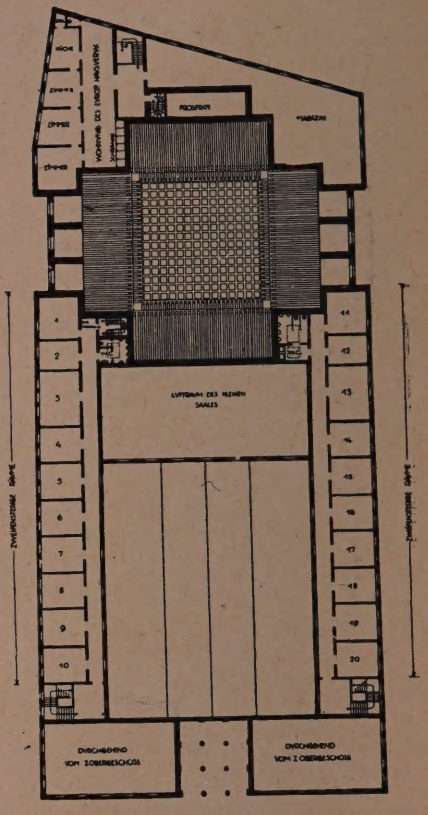
PAUL BONATZ



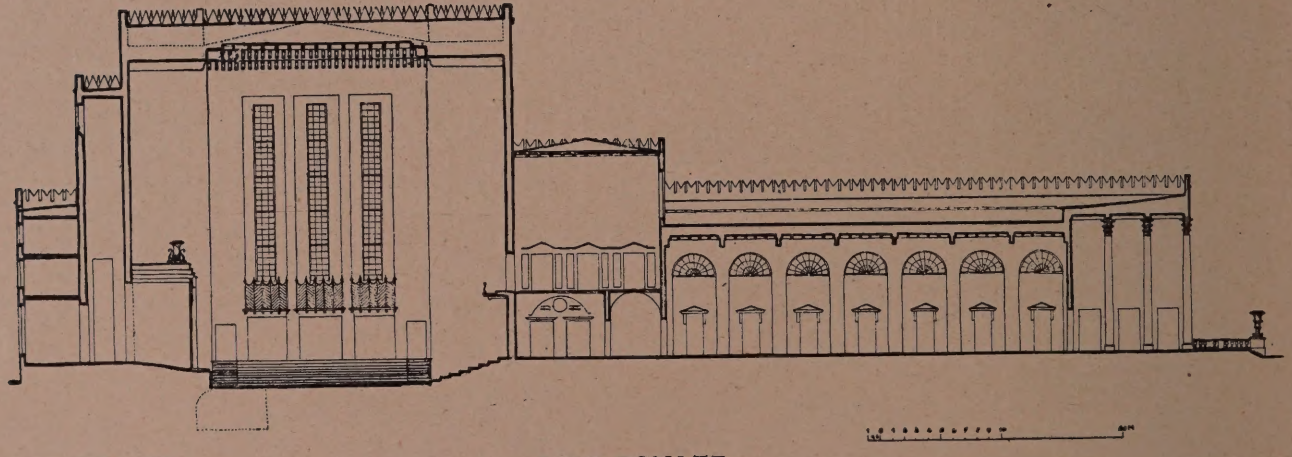
ERDGESCHOSS.



I. OBERGESCHOSS.

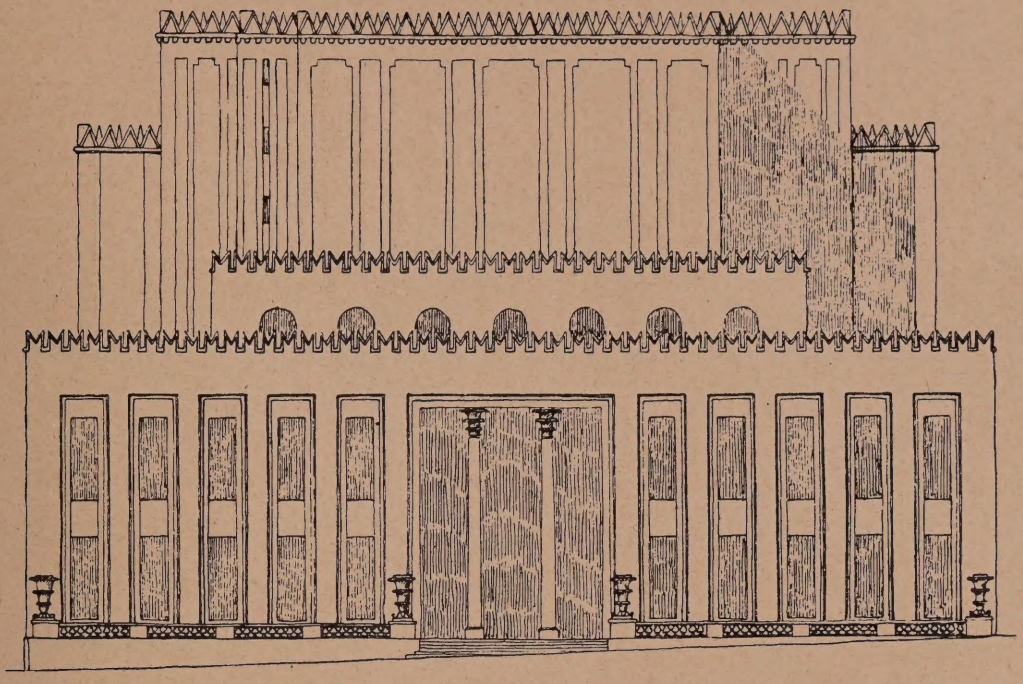


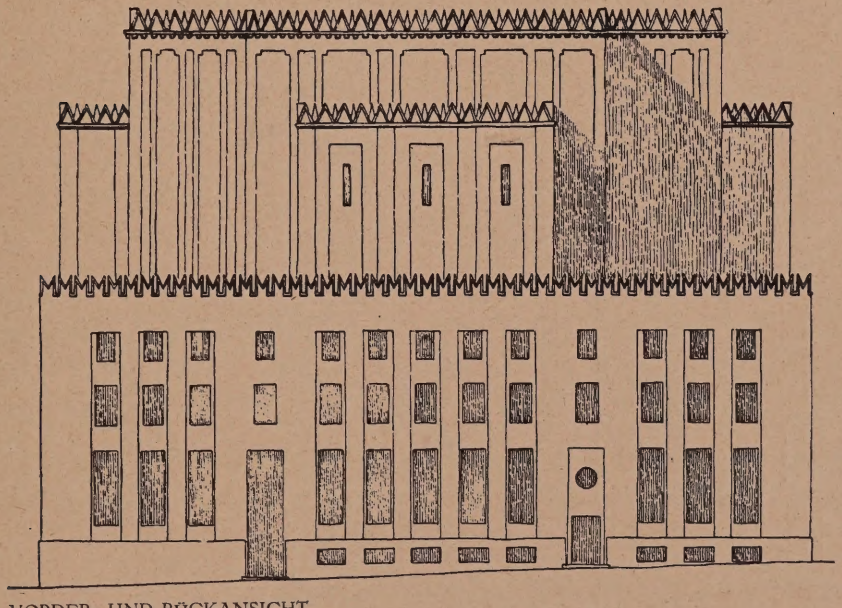
II. OBERGESCHOSS.



LÄNGSSCHNITT

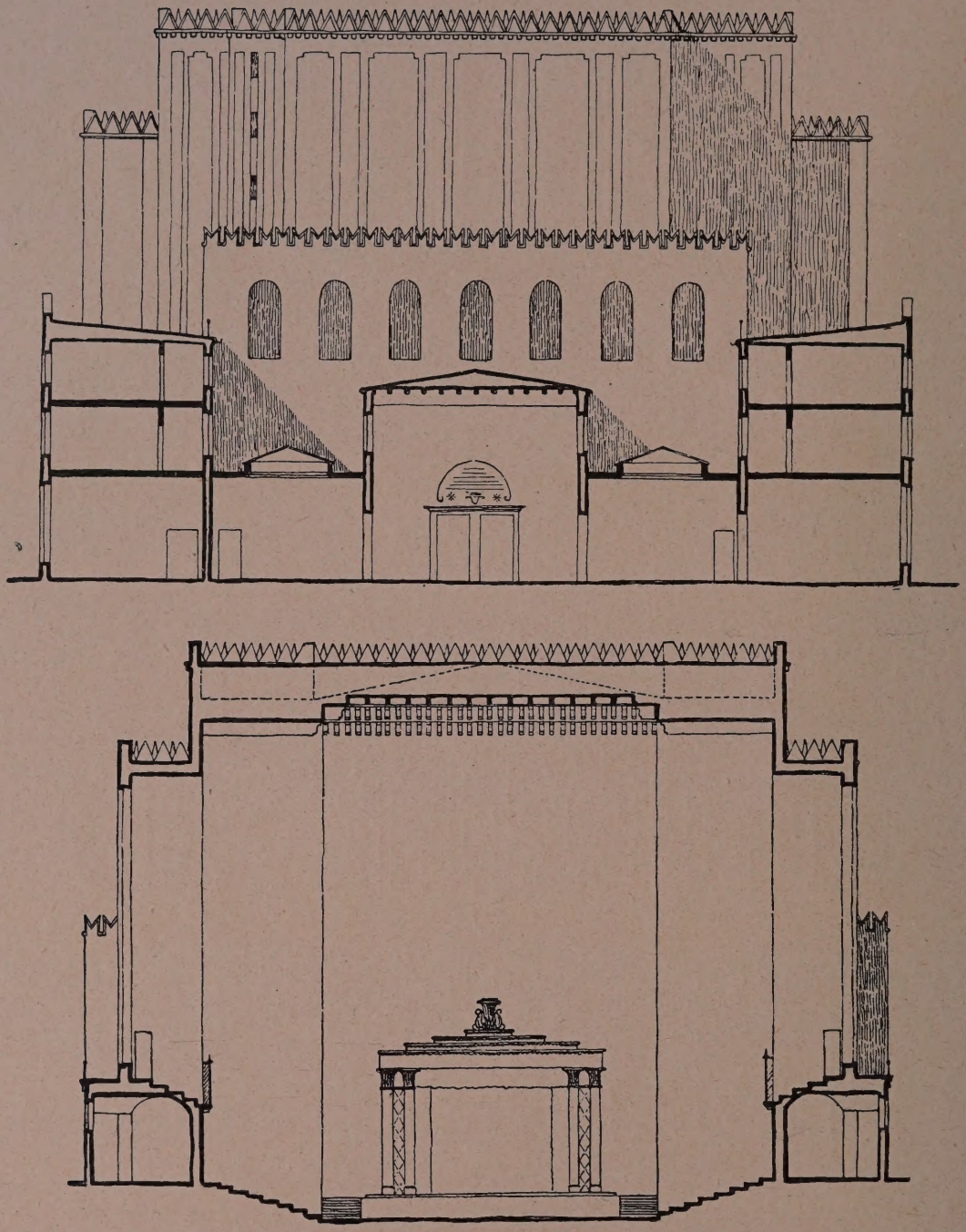
PAUL BONATZ





VORDER- UND RÜCKANSICHT

PAUL BONATZ



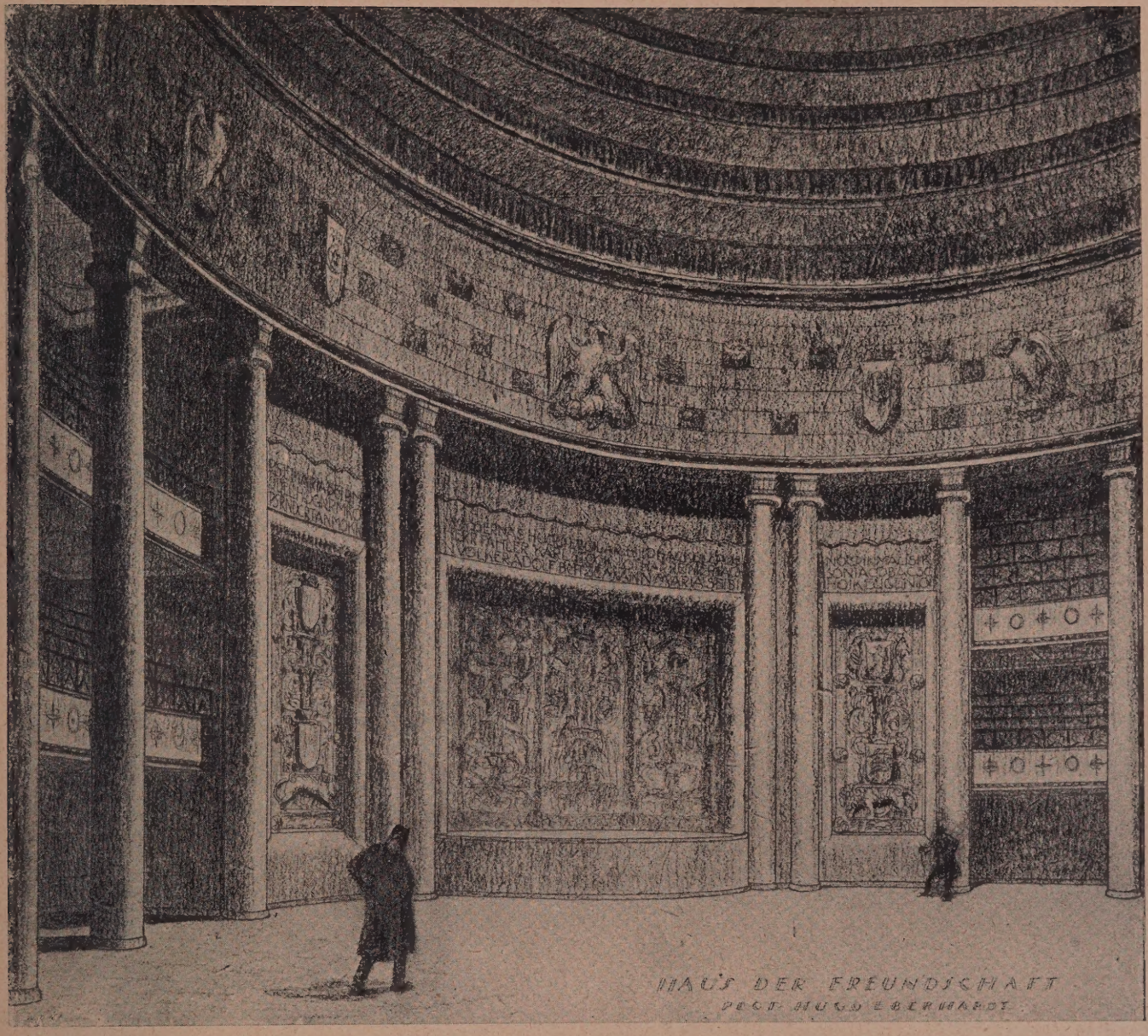
QUERSCHNITTE DURCH HOF UND SAAL

PAUL BONATZ

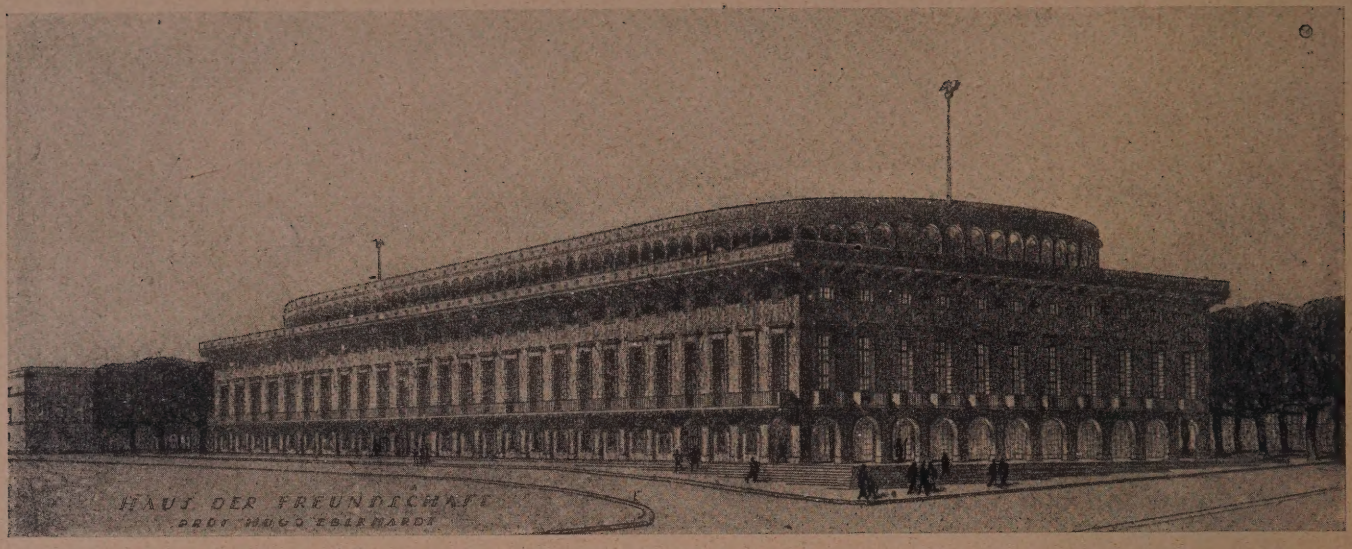
# HUGO EBERHARDT

FRONT

HUGO EBERHARDT

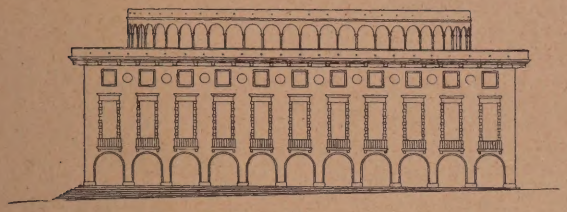



SAAL

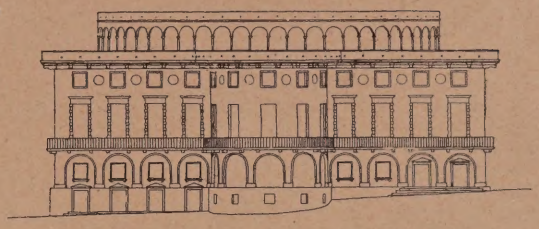



HUGO EBERHARDT

## HAUS DER FREUNDSCHAFT.
KONSTANTINOPEL.

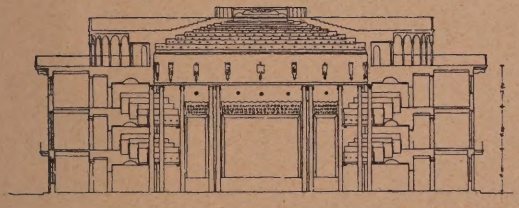


VORDER-ANSICHT.

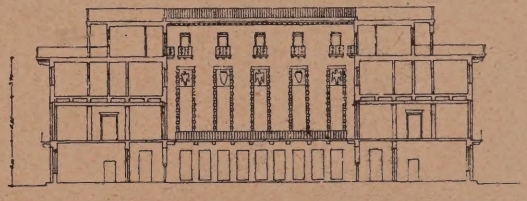


HINTER-ANSICHT.

## HAUS DER FREUNDSCHAFT
KONSTANTINOPEL.

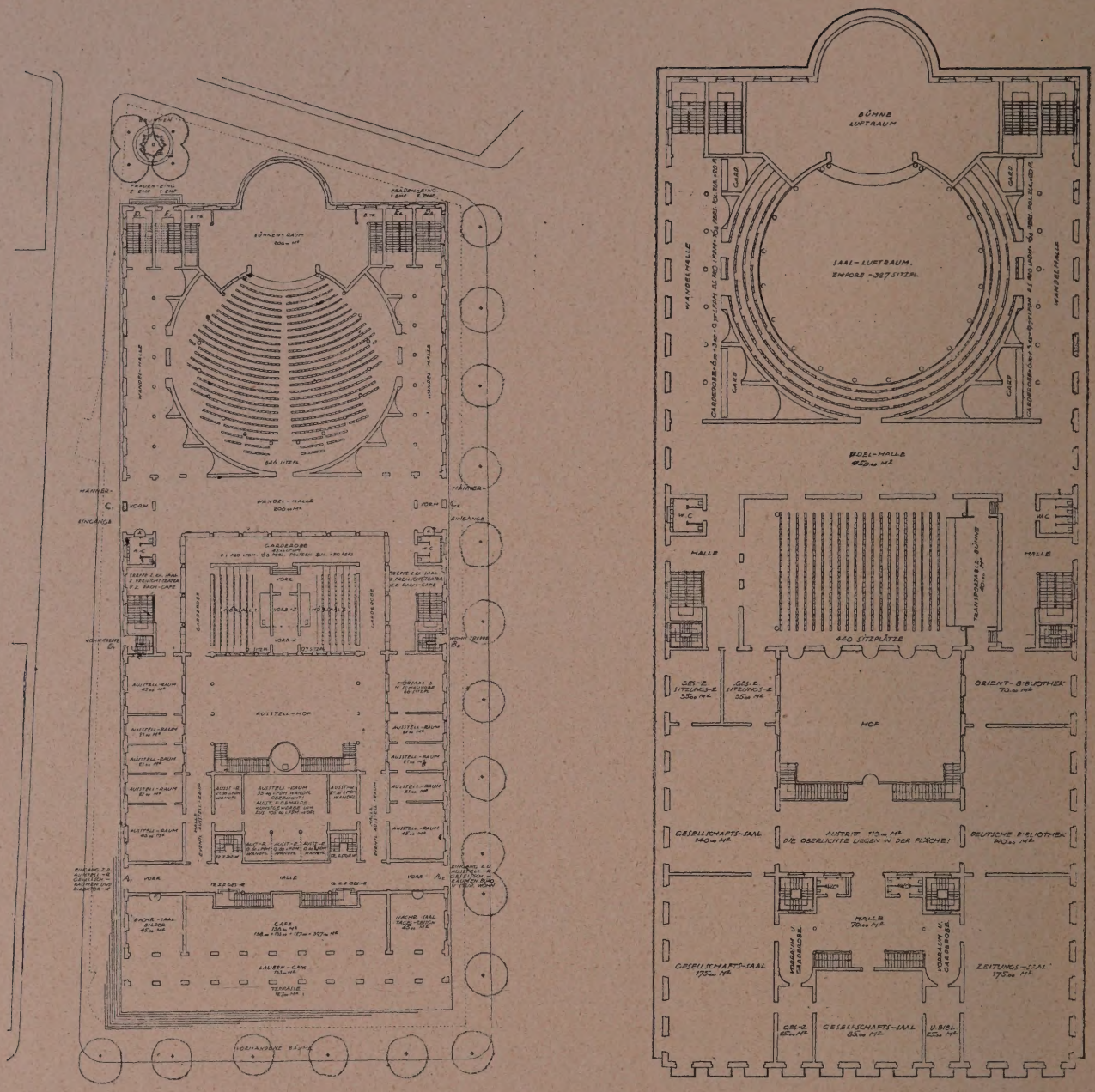


QUERSCHNITT DURCH DEN GR. SAAL.



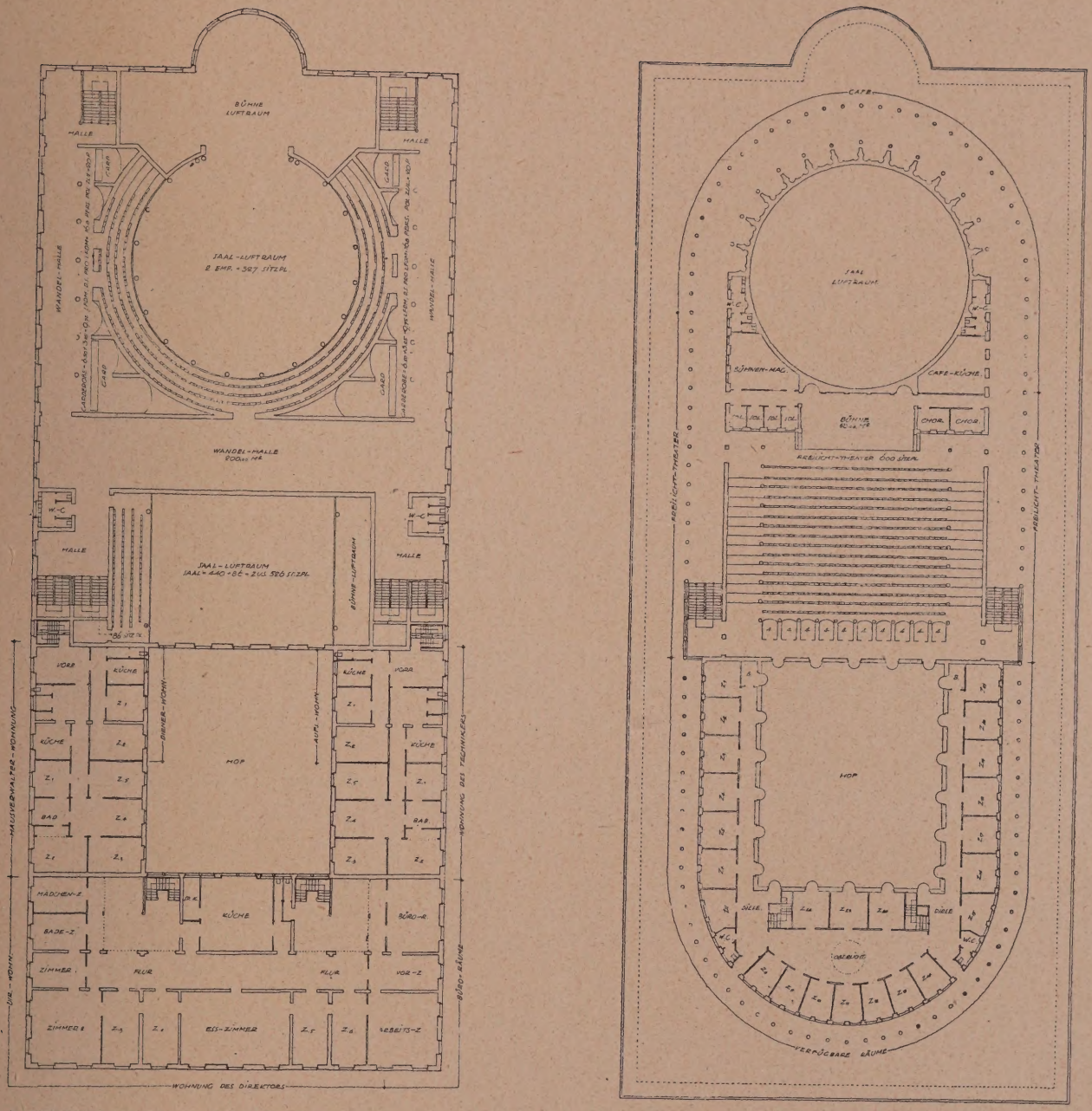
QUERSCHNITT DURCH DEN HOF.

HUGO EBERHARDT



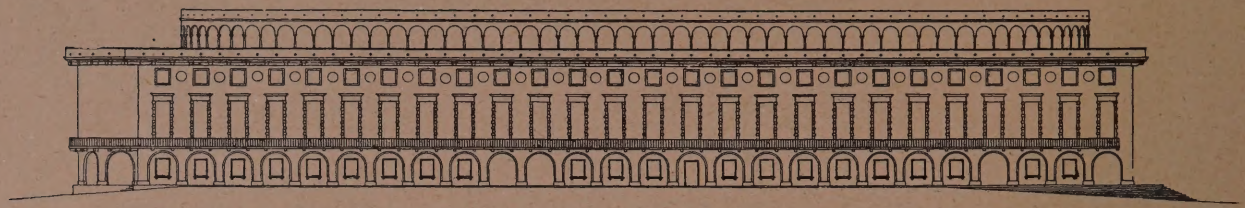

ERDGESCHOSS UND 1. OBERGESCHOSS

HUGO EBERHARDT



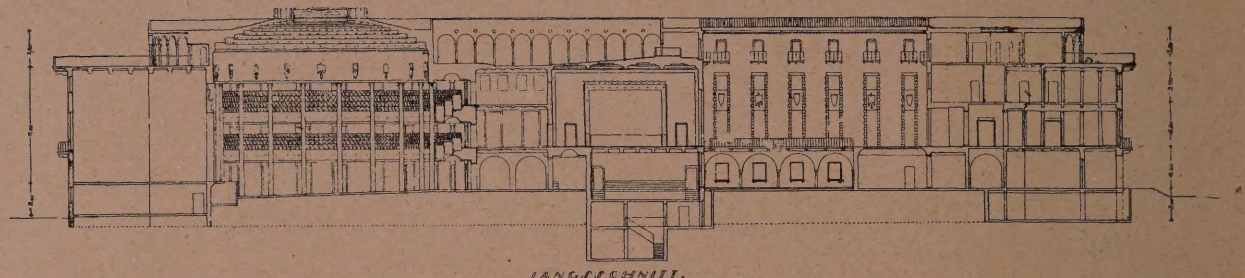

2. OBERGESCHOSS — DACHGESCHOSS

HUGO EBERHARDT



SEITEN-ANSICHT.

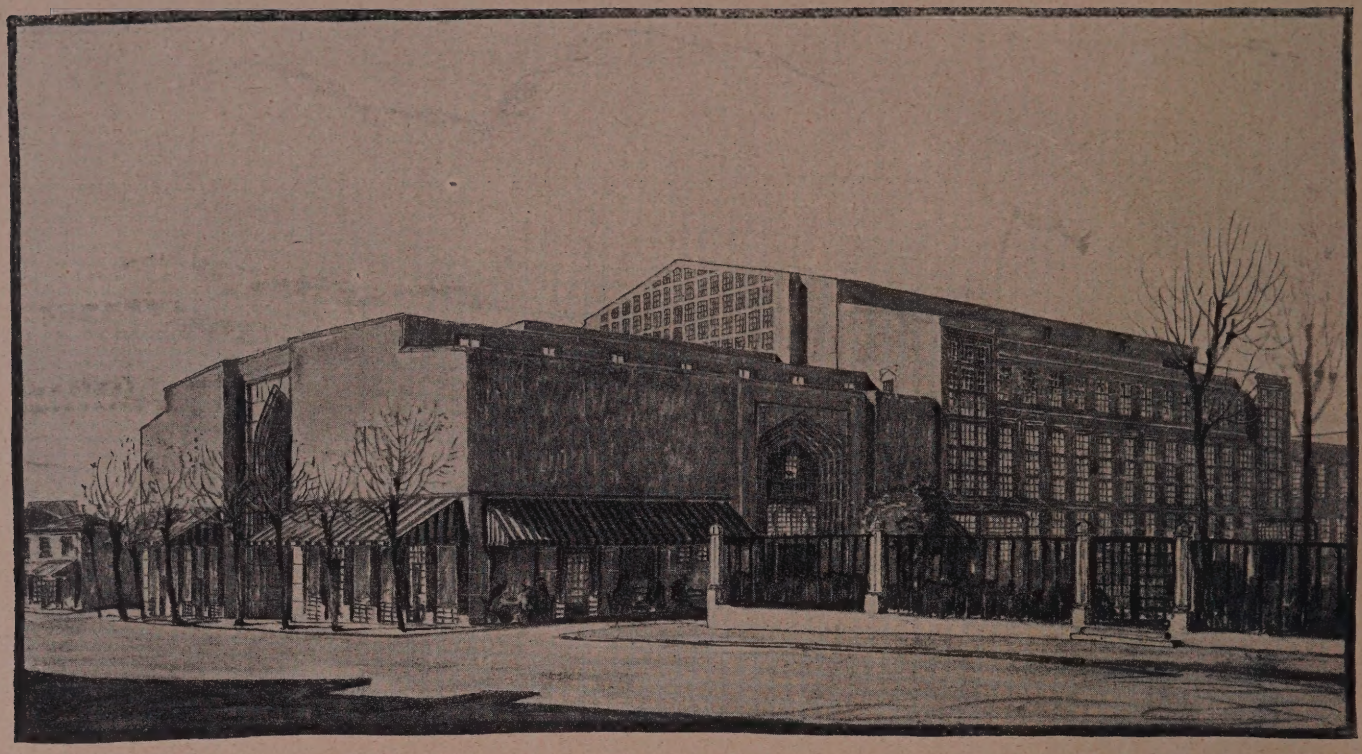
## HAUS DER FREUNDSCHAFT
KONSTANTINOPEL.



LÄNGSSCHNITT.

HUGO EBERHARDT

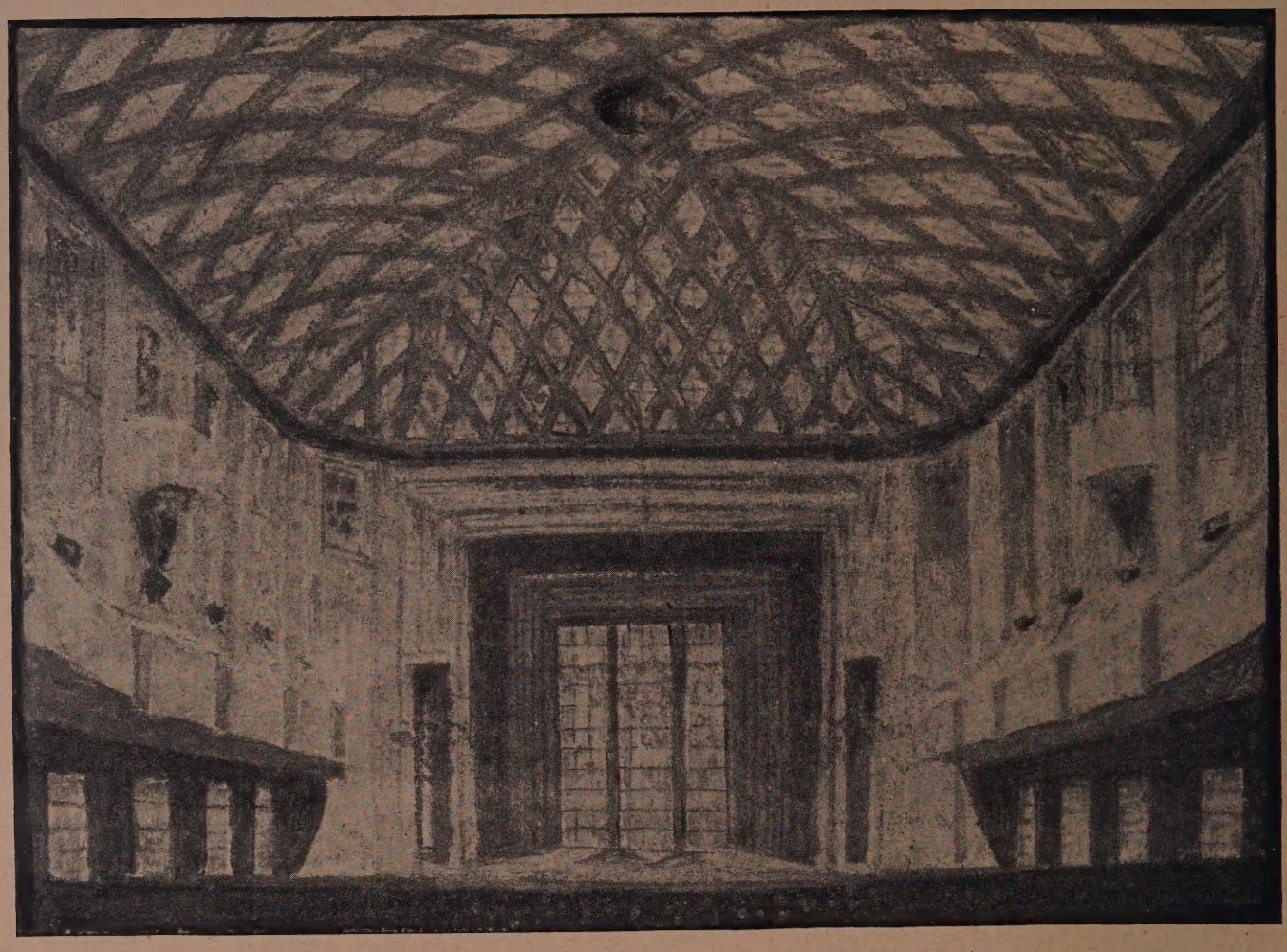
# MARTIN ELSÄSSER



MARTIN ELSÄSSER

HOF

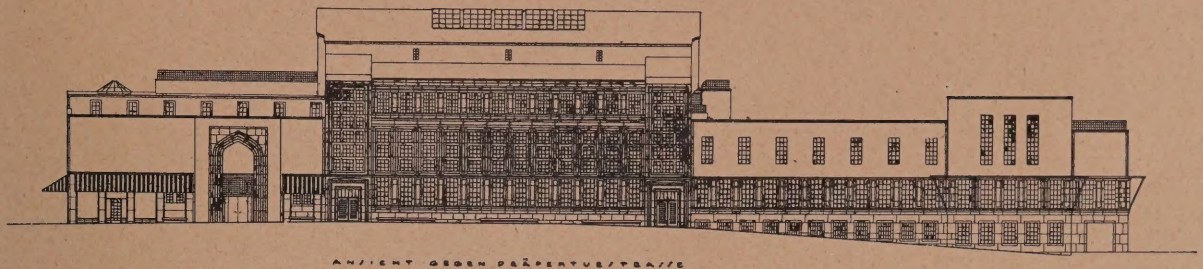
MARTIN ELSÄSSER



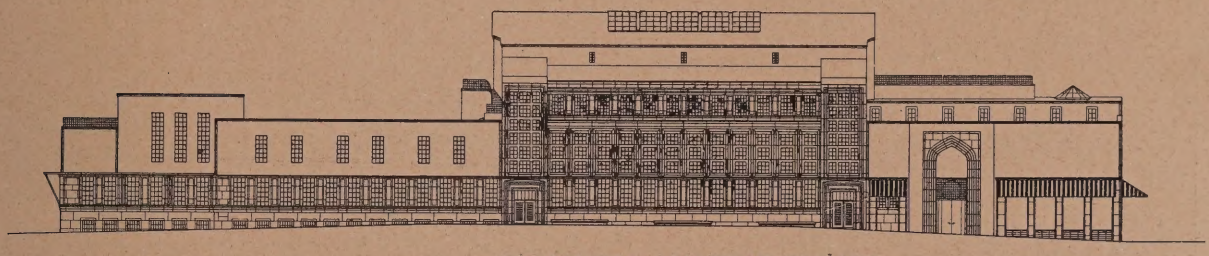
SAAL

MARTIN ELSÄSSER

WETTBEWERB. HAUS DER-FREUNDSCHAFT. KONSTANTINOPEL.

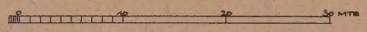


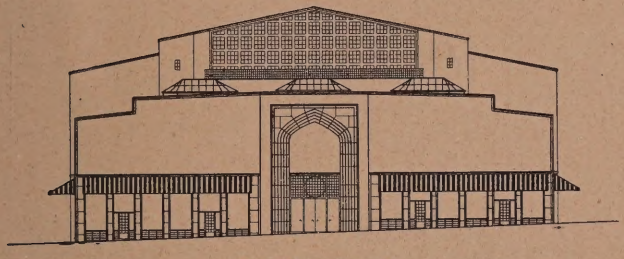
ANSICHT GEGEN PRÄSENTUSSTRASSE



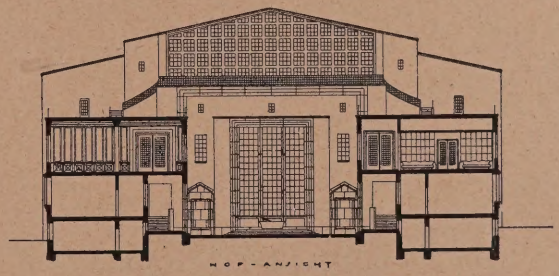
ANSICHT GEGEN ZISTERNE DER 1084 SÄULEN

ANSICHTEN DER LANGSEITEN.

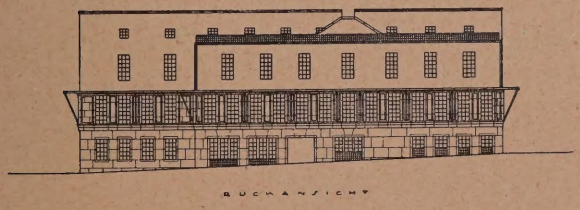


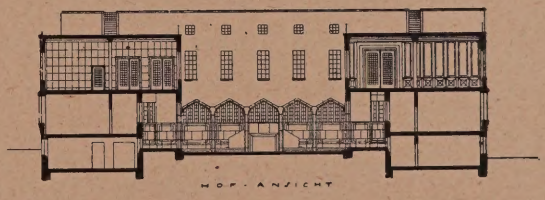
VORDER-ANSICHT



HOF-ANSICHT

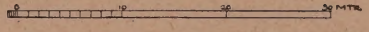


RÜCKANSICHT



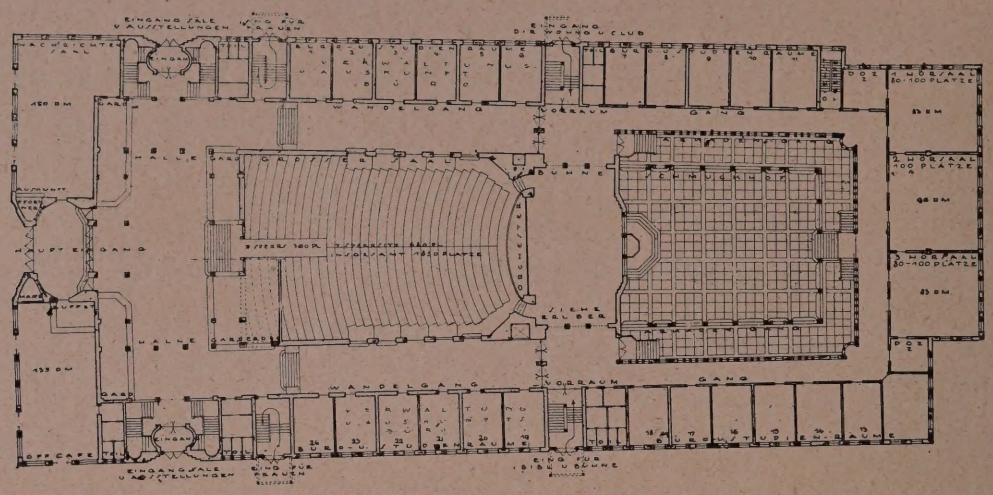
HOF-ANSICHT

ANSICHTEN UND SCHNITTE.



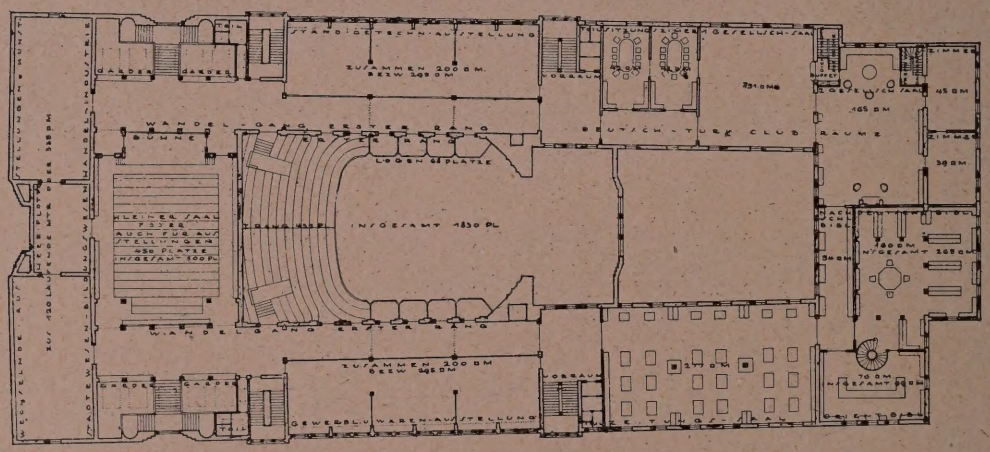

MARTIN ELSÄSSER

WETTBEWERB. HAUS DER FREUNDSCHAFT KONSTANTINOPEL.



GRUNDRISS. ERDGESCHOSS. MASSTAB 1:200.

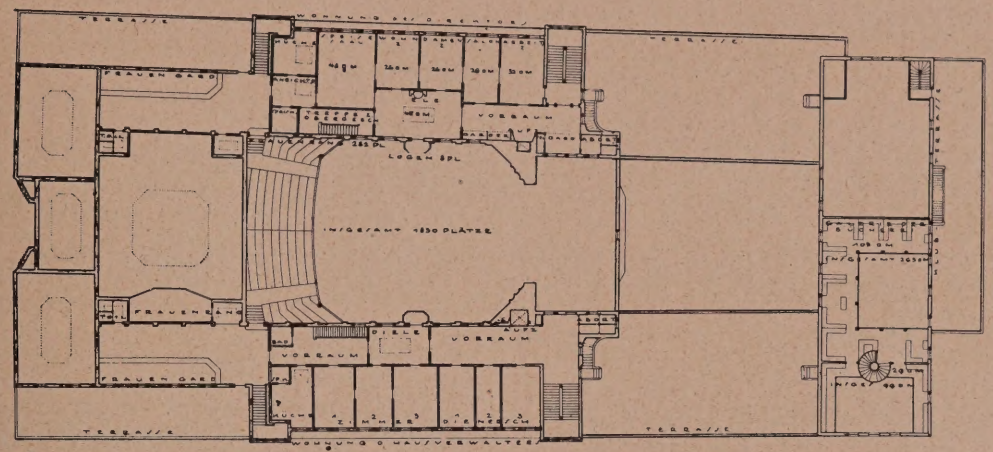
WETTBEWERB. HAUS DER FREUNDSCHAFT. KONSTANTINOPEL.



GRUNDRISS. 1. OBERGESCHOSS. MASSTAB 1:200.

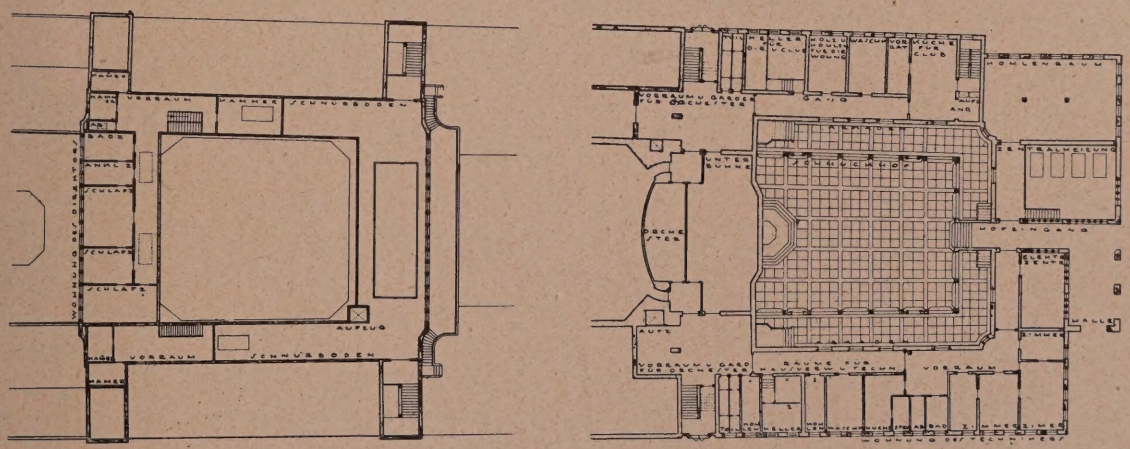
MARTIN·ELSÄSSER

WETTBEWERB HAUS DER FREUNDSCHAFT. KONSTANTINOPEL.



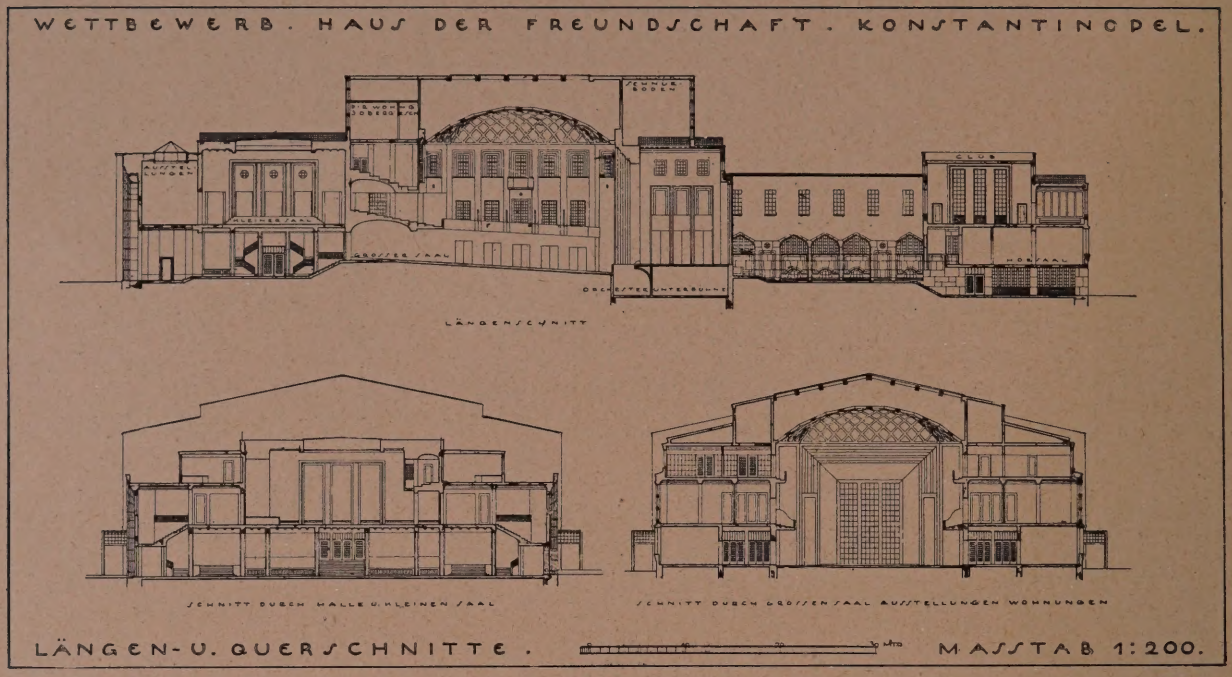
GRUNDRISS. 2. OBERGESCHOSS.

WETTBEWERB. HAUS DER FREUNDSCHAFT. KONSTANTINOPEL.



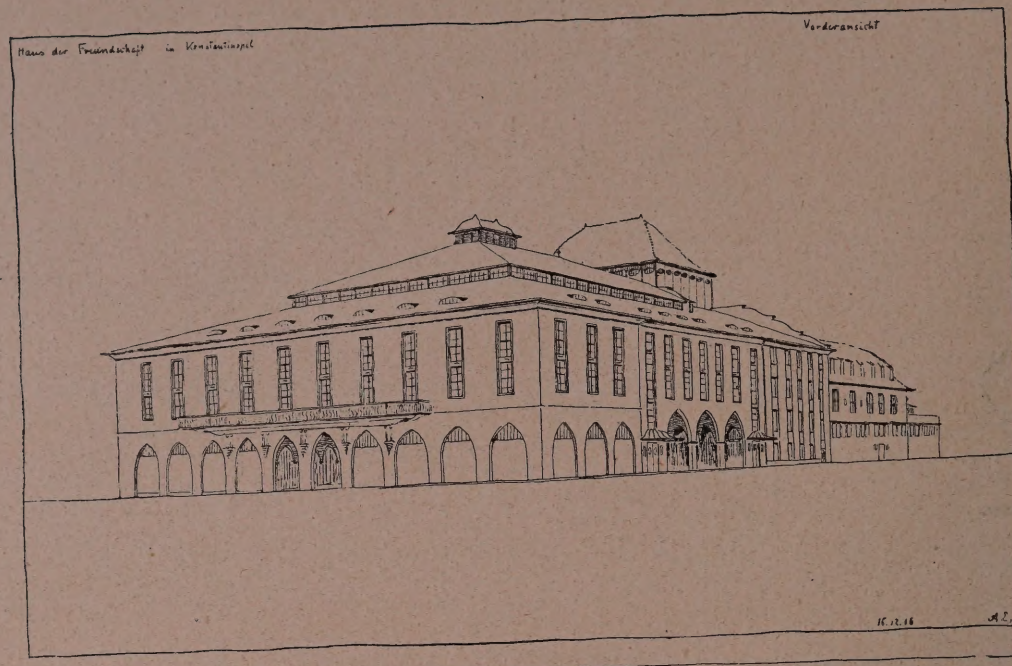
GRUNDRISSE. 3. OBERGESCHOSS. UNTERGESCHOSS.

MARTIN ELSÄSSER

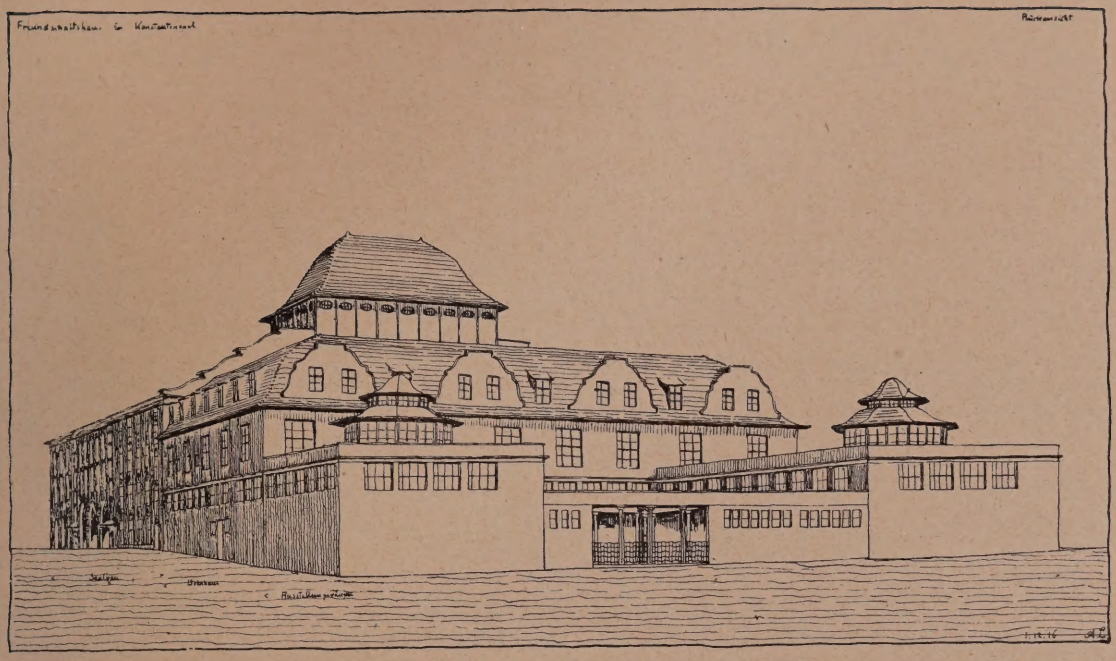


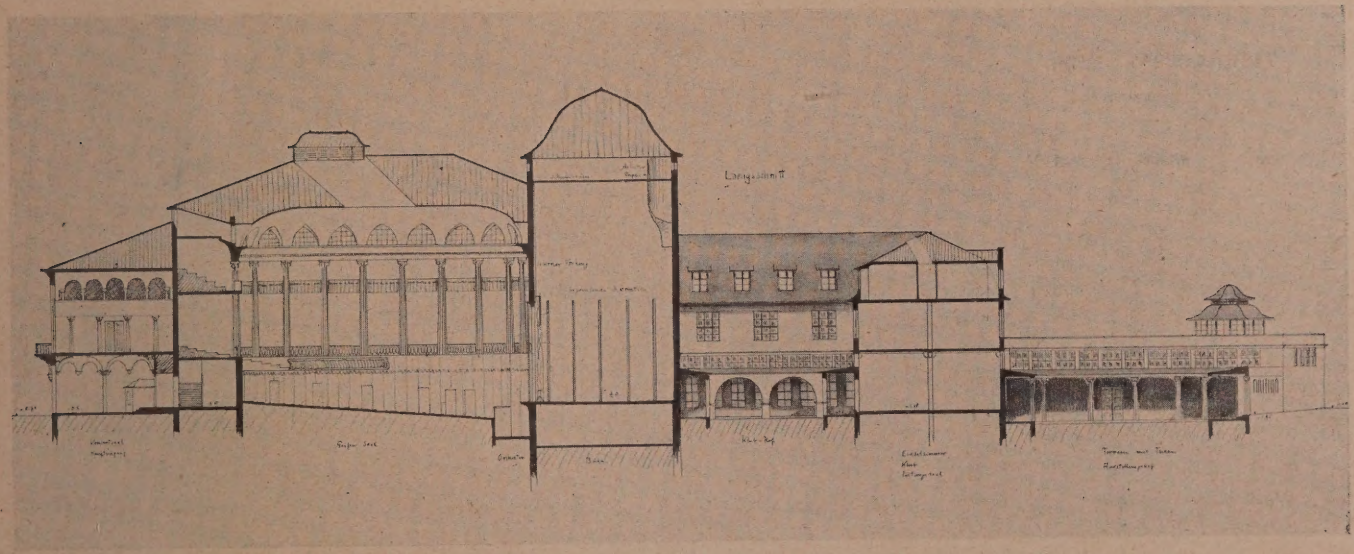

MARTIN ELSASSER

# AUGUST ENDELL



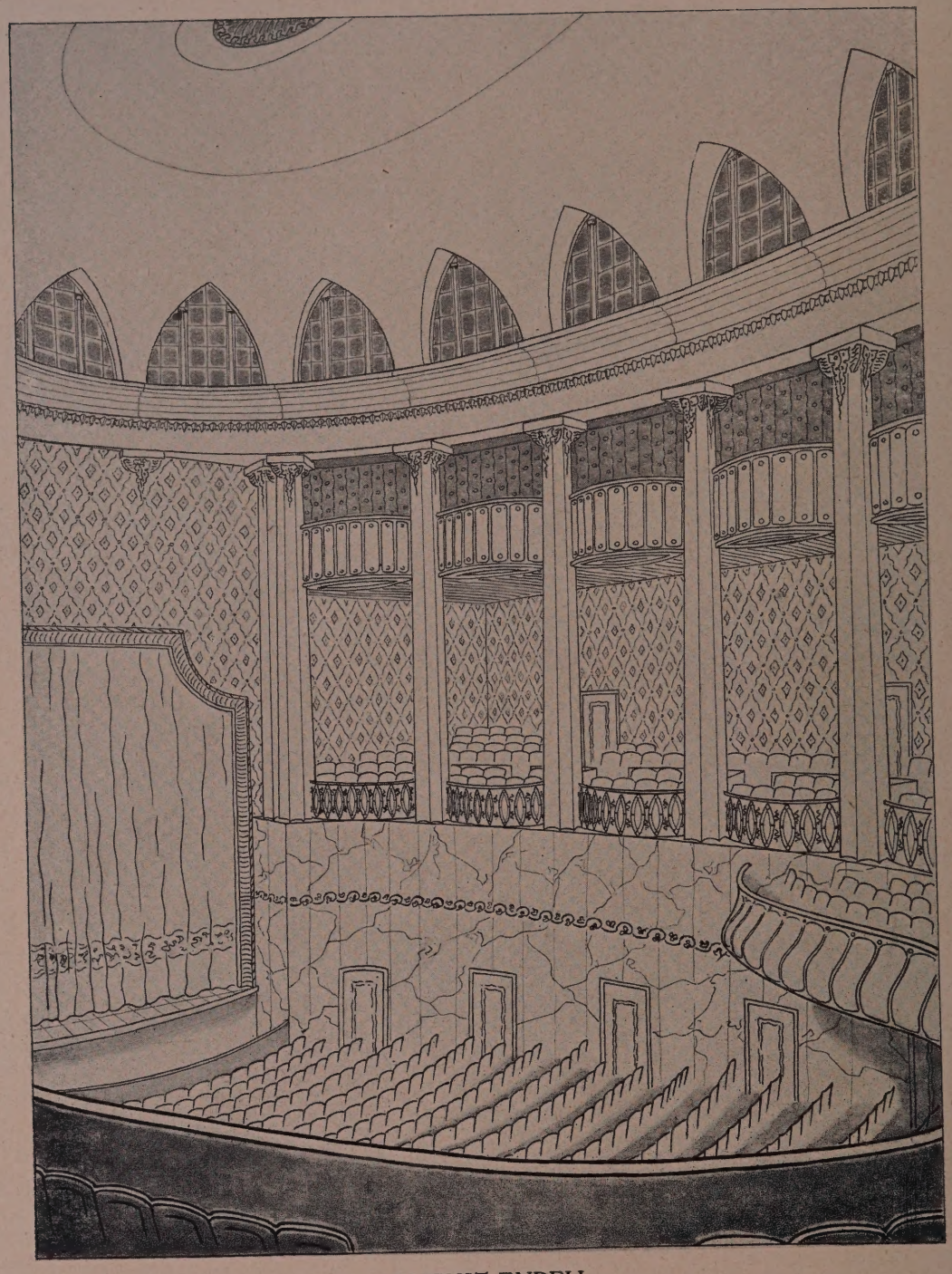
VORDERANSICHTEN AUGUST ENDELL



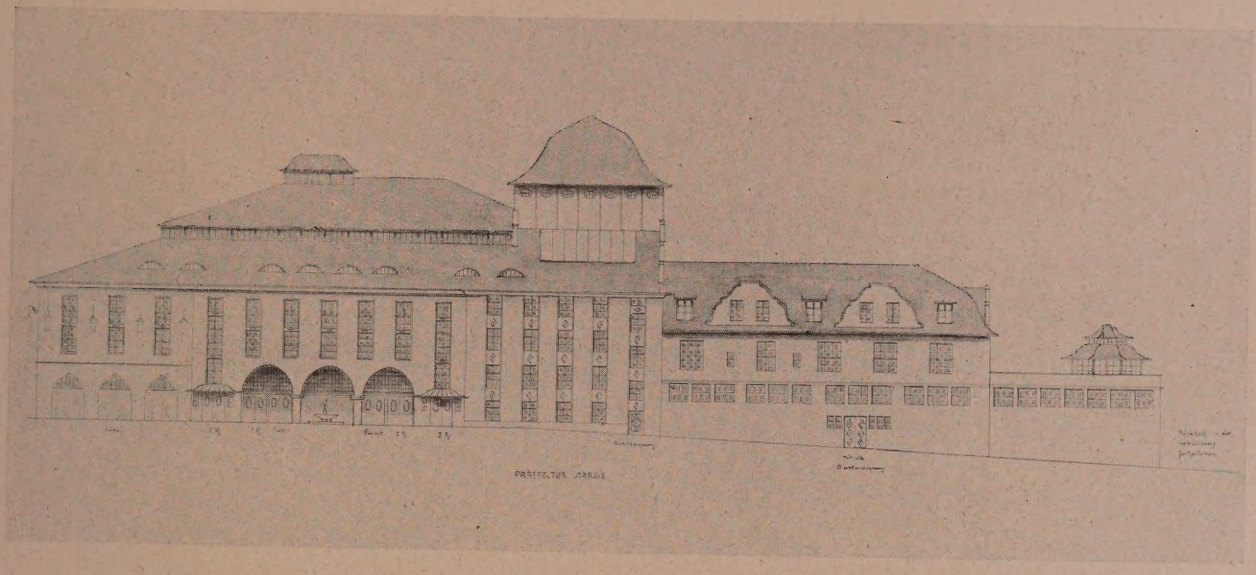


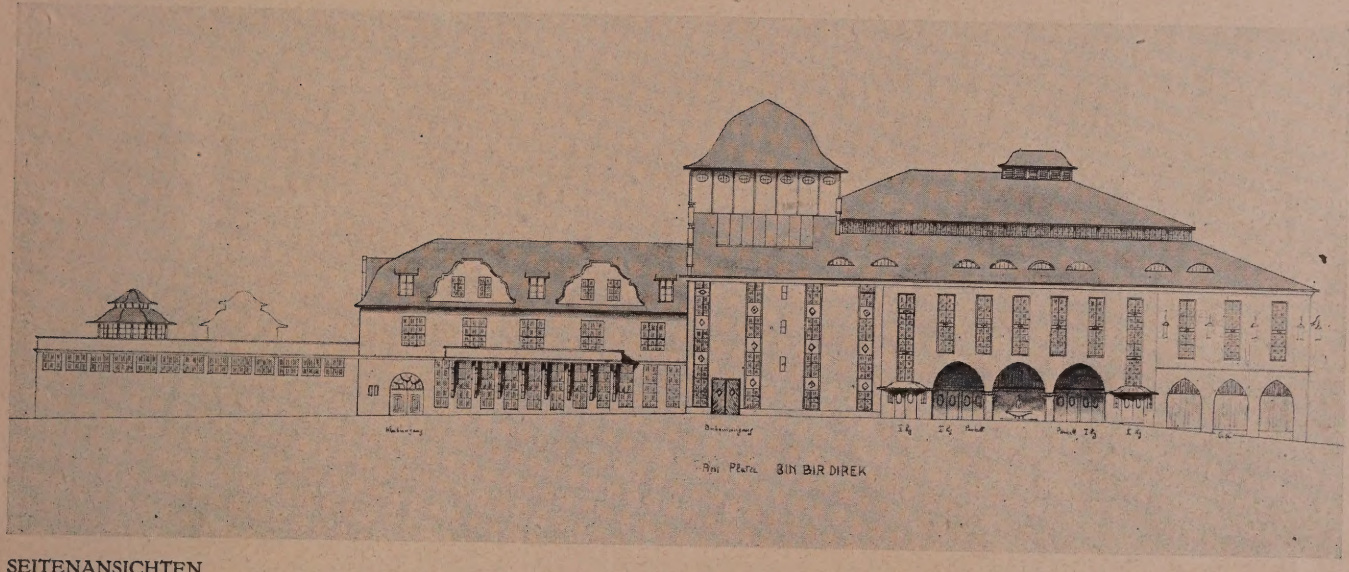
RÜCKANSICHT UND LÄNGSSCHNITT

AUGUST ENDELL



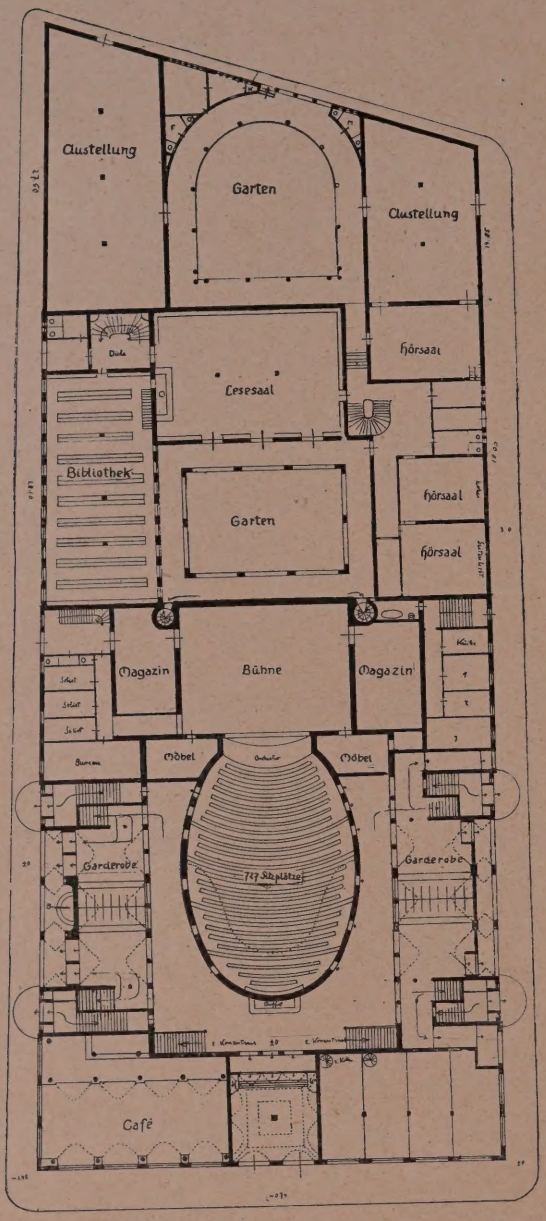
SAAL AUGUST ENDELL

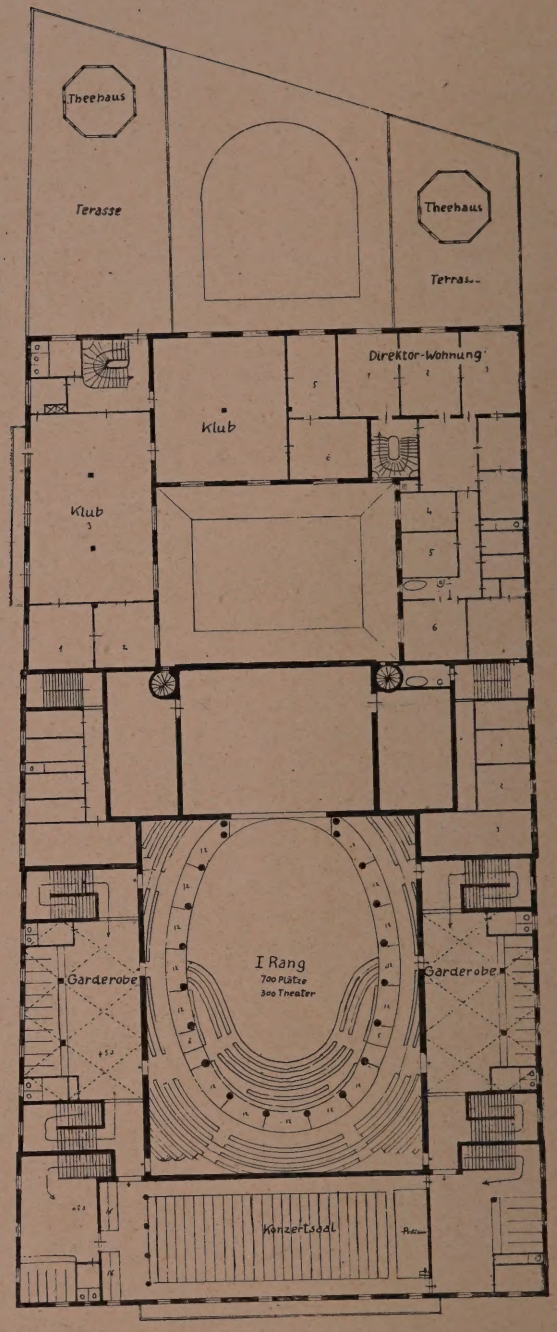




SEITENANSICHTEN

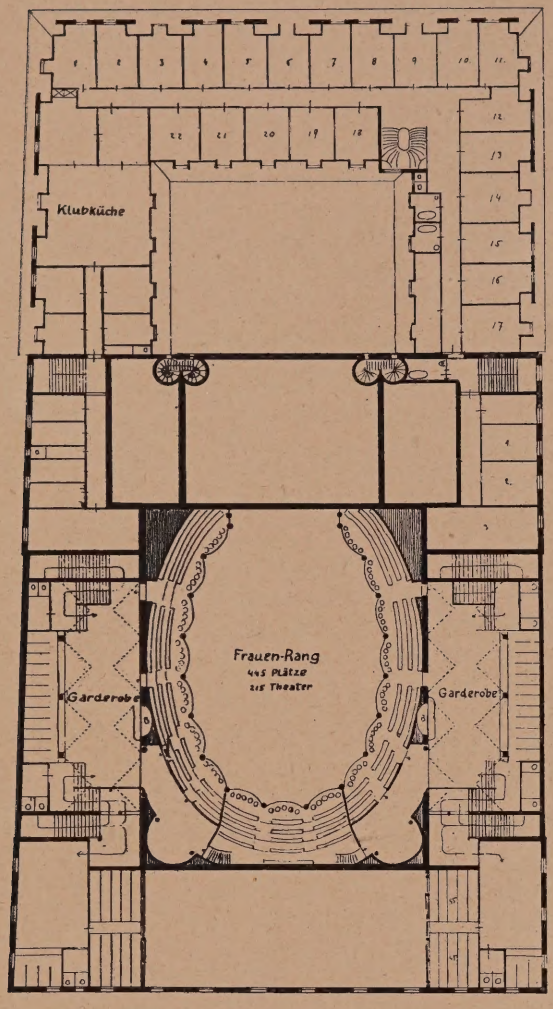
AUGUST ENDELL



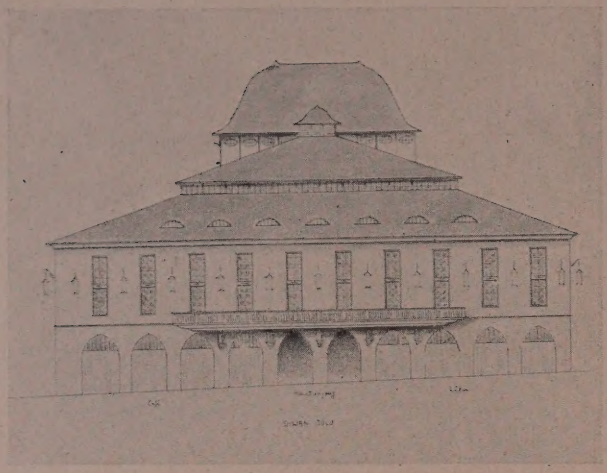

ERDGESCHOSS UND 1. OBERGESCHOSS

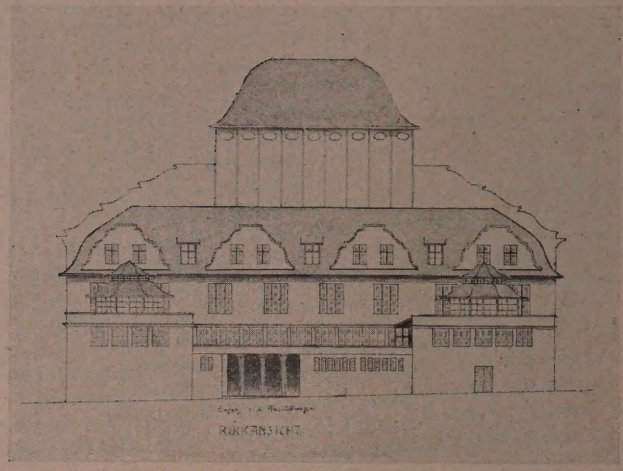
AUGUST ENDELL

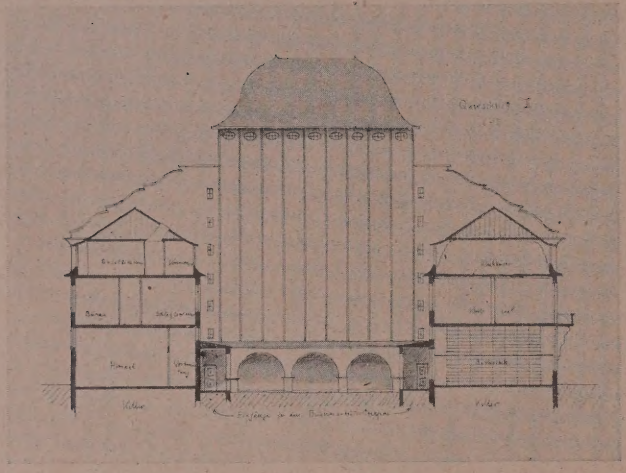


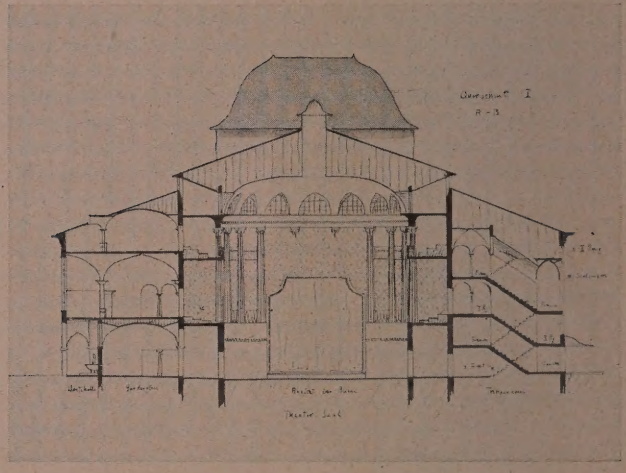

2. OBERGESCHOSS

AUGUST ENDELL





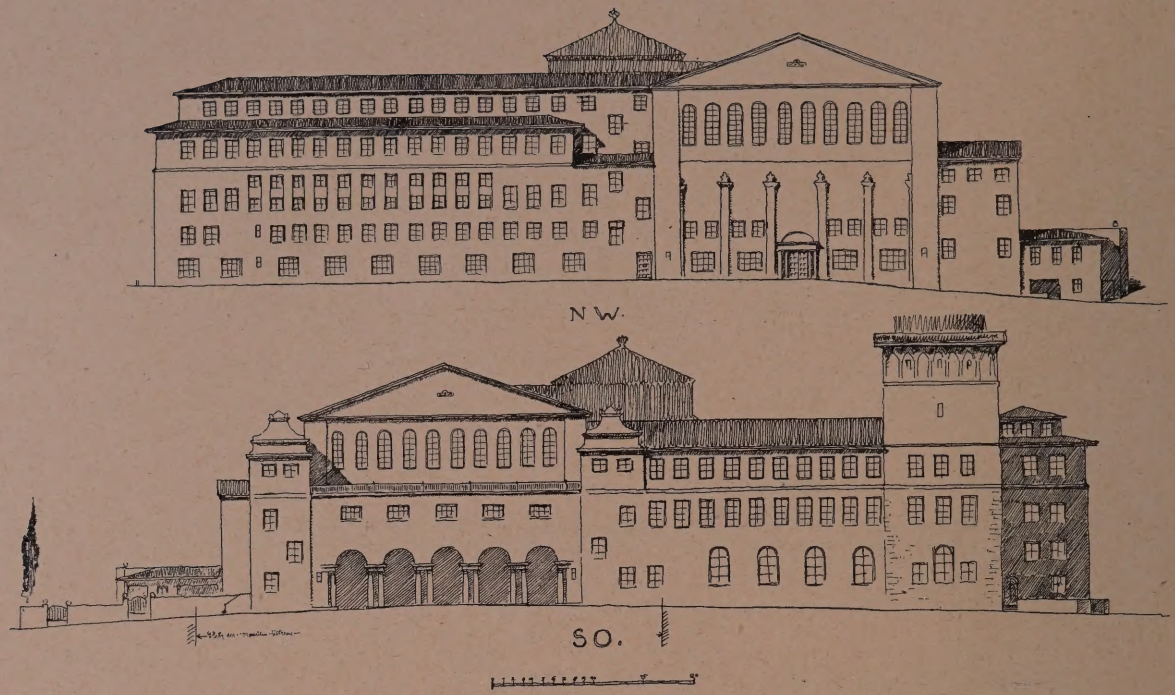


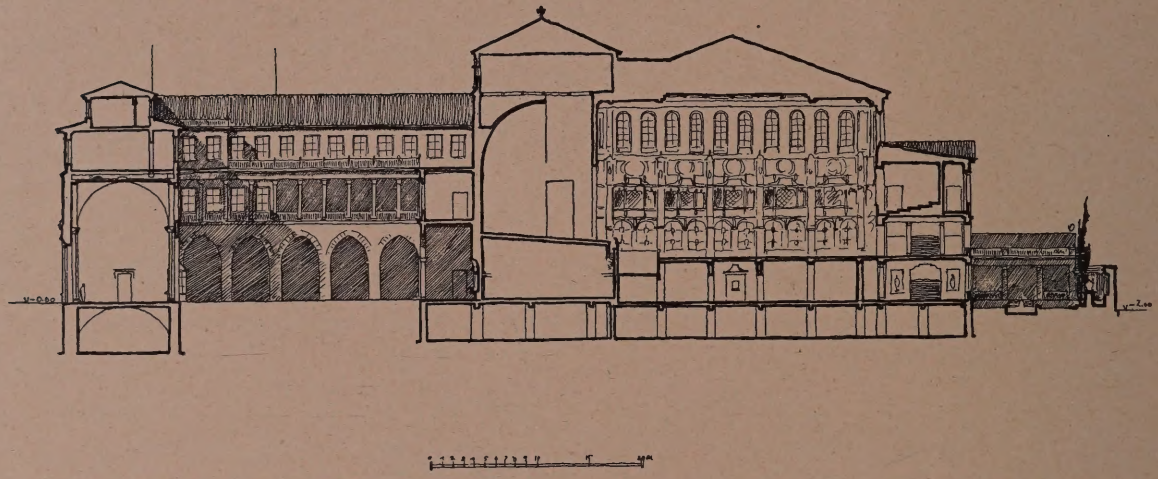


ANSICHTEN UND QUERSCHNITTE

AUGUST ENDELL

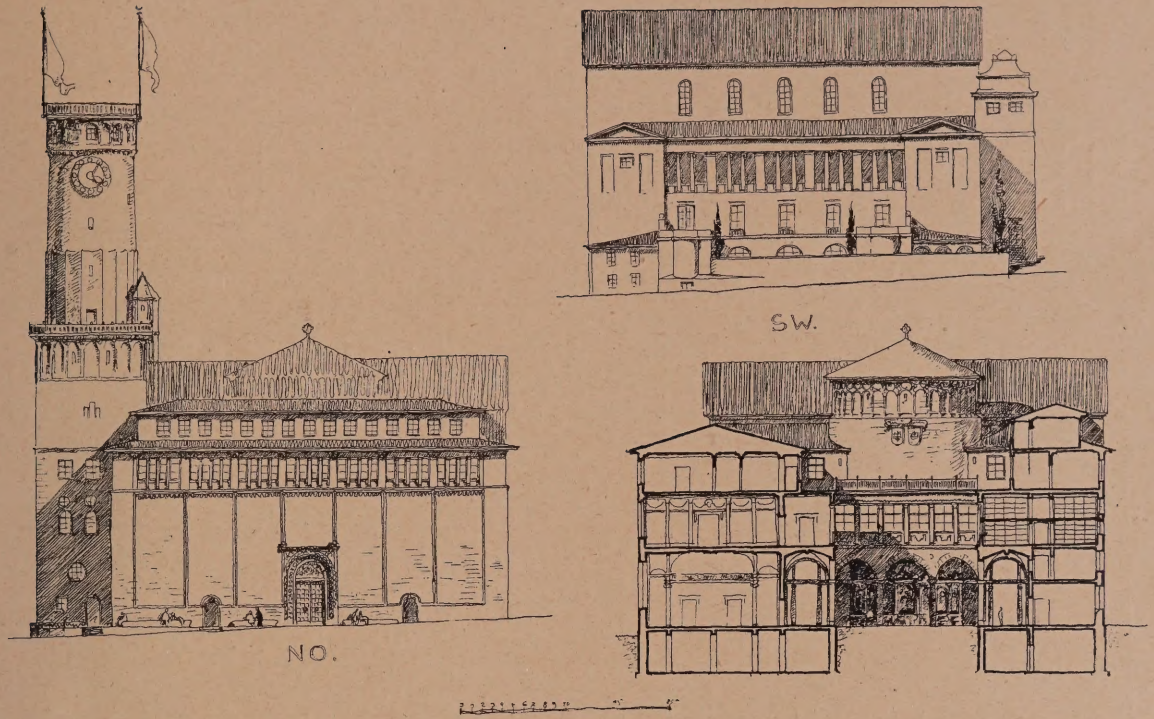
# THEODOR FISCHER



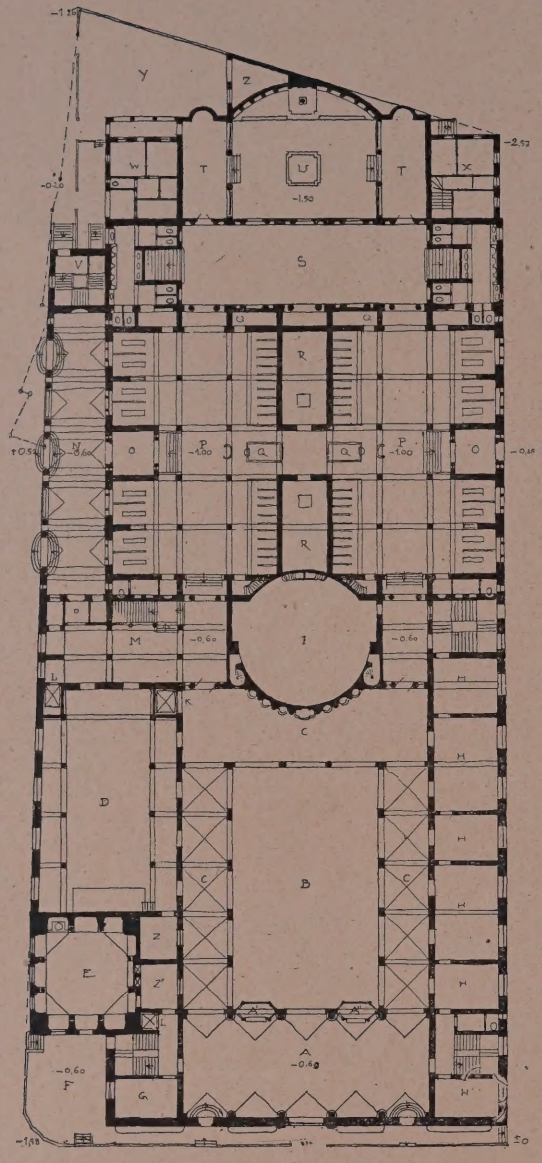
SEITENANSICHTEN UND LÄNGSSCHNITT

THEODOR FISCHER



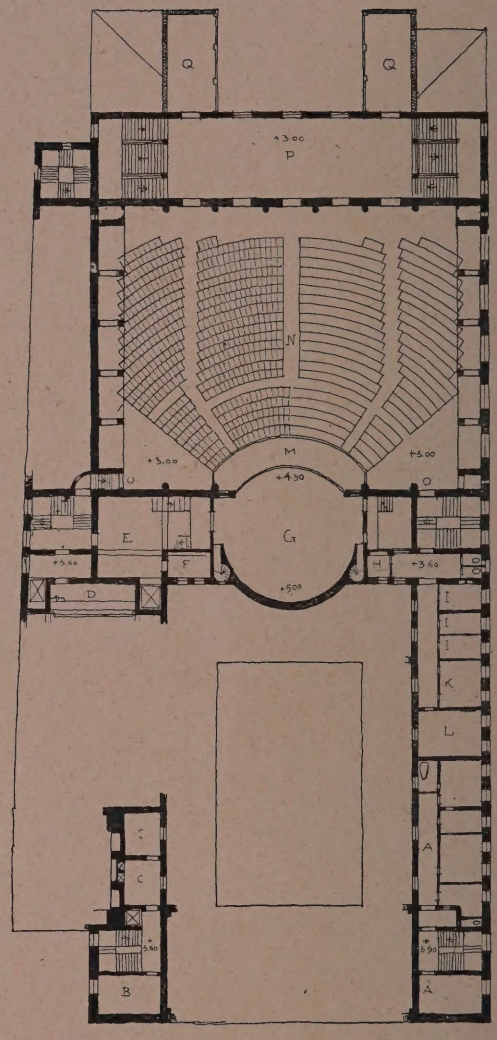

FRONT – RÜCKANSICHT – SCHNITT DURCH DEN HOF

THEODOR FISCHER



ERDGESGHOSS

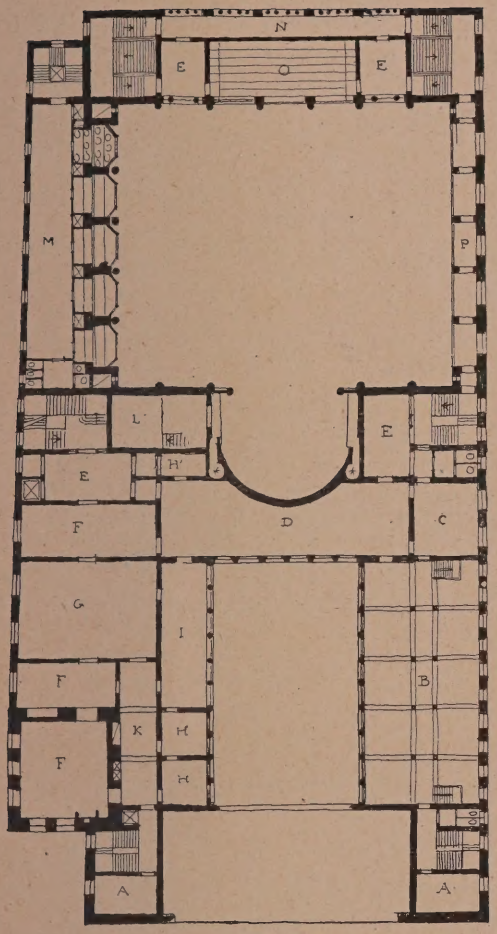
A: Eingangshalle und Nachrichtensaal — A1: Pförtnerbude — A2: Zeitungsbude — B: Hof — C: Offene Ausstellungsräume — D: Kleiner Saal (Ausstellungsraum) — E: Café — F: Café Terrasse — G: Cafewirt — H: Geschlossene Ausstellungsräume — I: Unterbühne — K: Lastenaufzug — L: Personenaufzug — M: Vorraum — N: Offene Halle — O: Windfang — P: Kleiderablage (Ausstellungsräume) — Q: Kassen — R: Stuhlmagazin — S: Unterwandelhalle — T: Offene Hallen — U: Gartenhof — V: Dameneingang — W: Heizerwohnung — X: Dienstwohnungen — Y: Werkhof — Z: Geräte- und Wagenschuppen — Z1: Künstlerzimmer — Z2: Anrichte des Cafés



1. OBERGESCHOSS

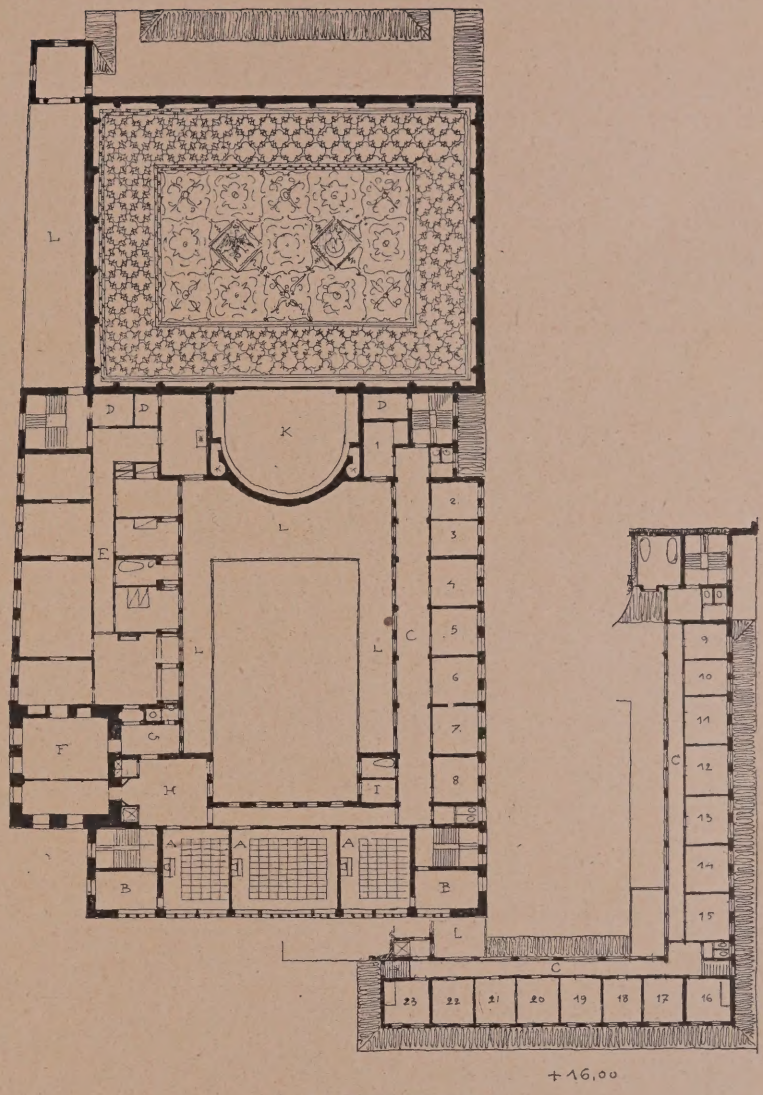
A: Wohnung des Hausverwalters — B: Kleiner Ausstellungsraum — C: Abstellräume (Diener?) — D: Galerie des Kleinen Saales — E: Theater-Tagesmagazin — F: Requisiten — G: Bühne — H: Theaterdirektor — I: Solisten — K: Chordamen — L: Chorherren — M: Orchester — N: Saal mit Bestuhlung — O: Notausgänge — P: Obere Wandelhalle — Q: Terrassen

THEODOR FISCHER




2. OBERGESCHOSS

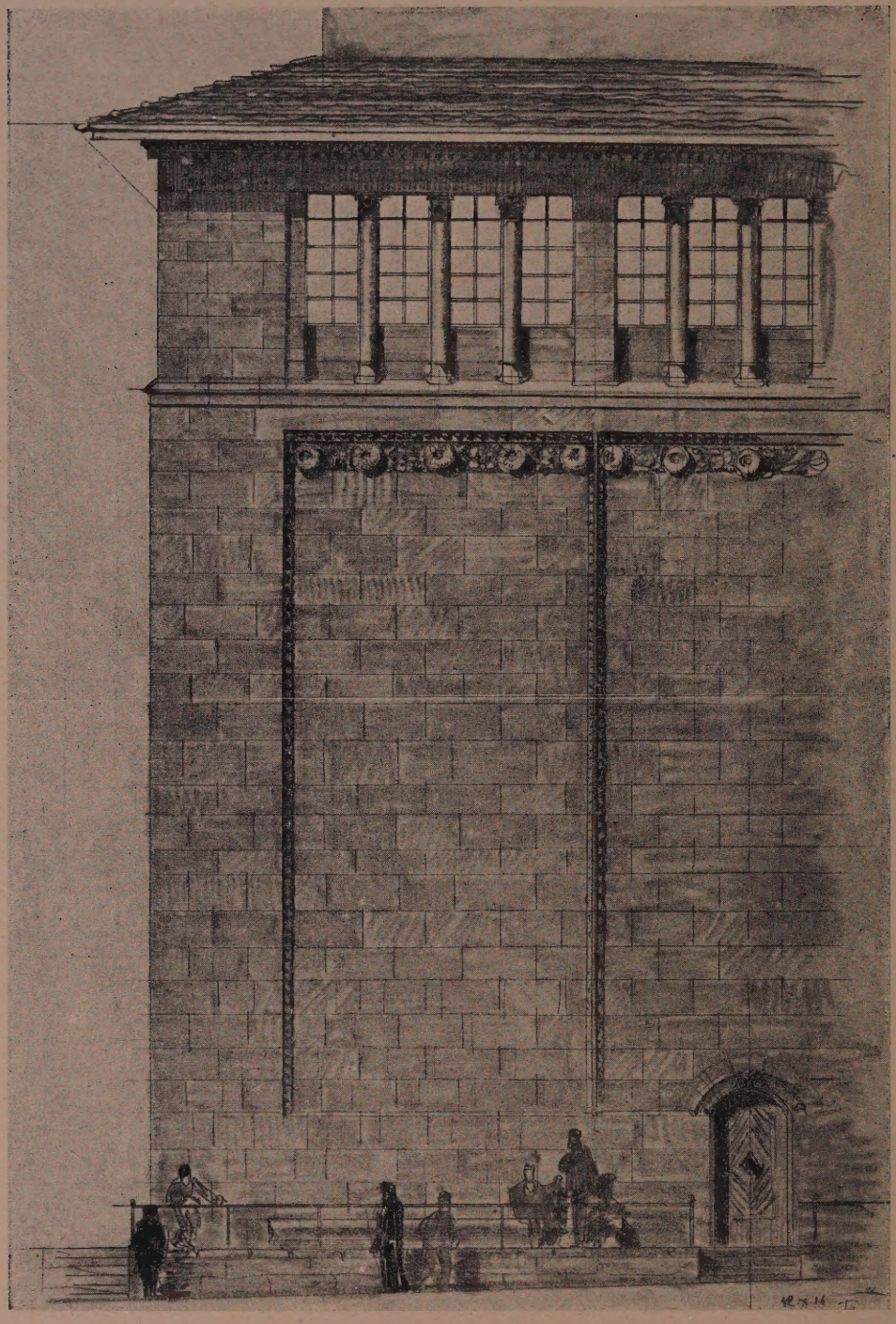
A: Dienerwohnungen — B: Büchereien (Deutsch und Orient) — C: Nachschlageb. — D: Zeitungssaal — E: Vorräume — F: Gesellschaftszimmer — G: Saal — H: Sitzungszimmer — H1: Diener — I: Offene Veranda — K: Vorraum und Anrichte — L: Theatermagazin — M: Damenhalle mit Logen — N: Offene Aussichtsgalerie — O: Saalgalerie — P: Verbindungsgang




3. und 4. OBERGESCHOSS

A: Hörersäle — B: Dozenten — C: Internat — D: Kammern E: Direktorwohnung — F: Geschäftszimmer mit Vorraum — G: Garderobe — H: Vorplatz — I: Diener — K: Schnürboden — L: Terrassen

THEODOR FISCHER



STUDIE DER FRONTANSICHT

THEODOR FISCHER

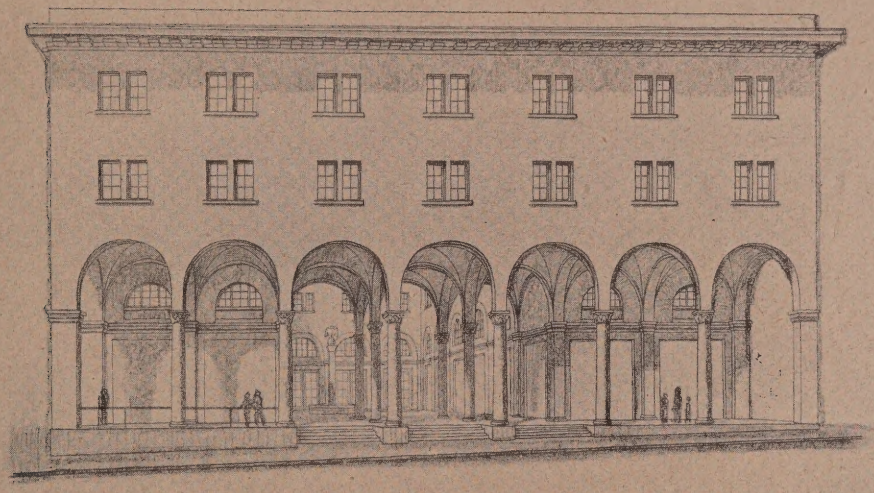
# BRUNO PAUL

FRONT

BRUNO PAUL

HAUS DER FREUNDSCHAFT

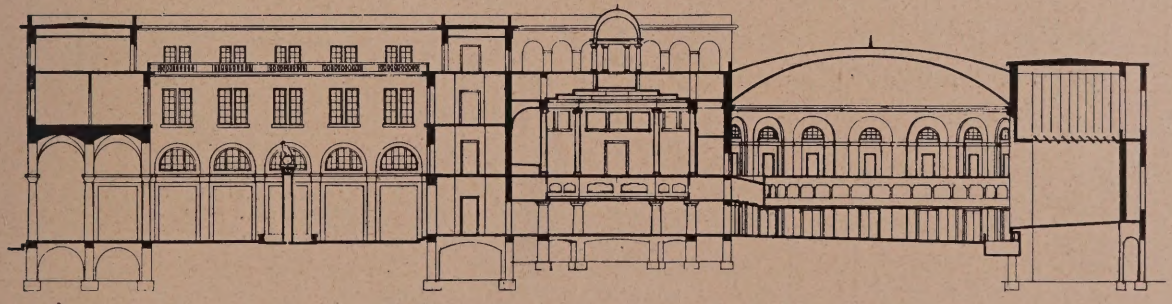
STAMBUL



STRASSENANSICHT

HAUS DER FREUNDSCHAFT

STAMBUL

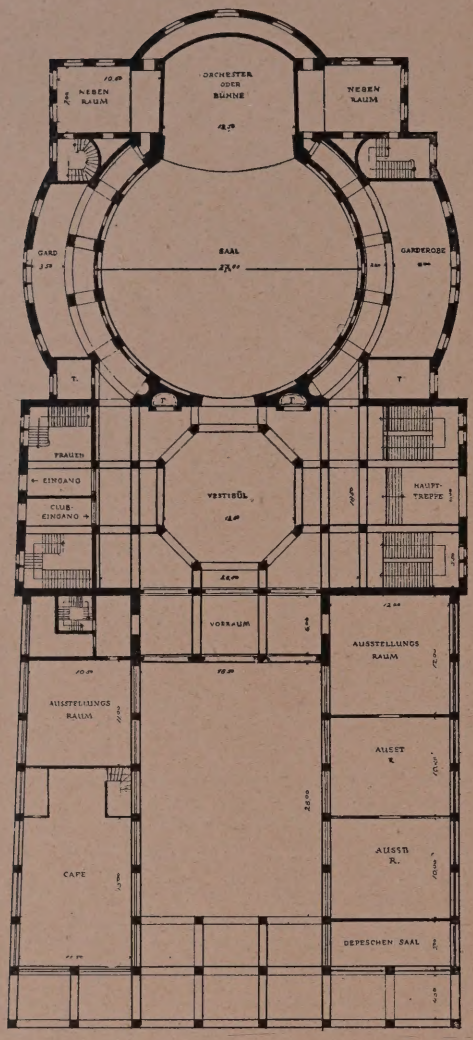


LÄNGENSCHNITT

BRUNO PAUL

HAUS DER FREUNDSCHAFT

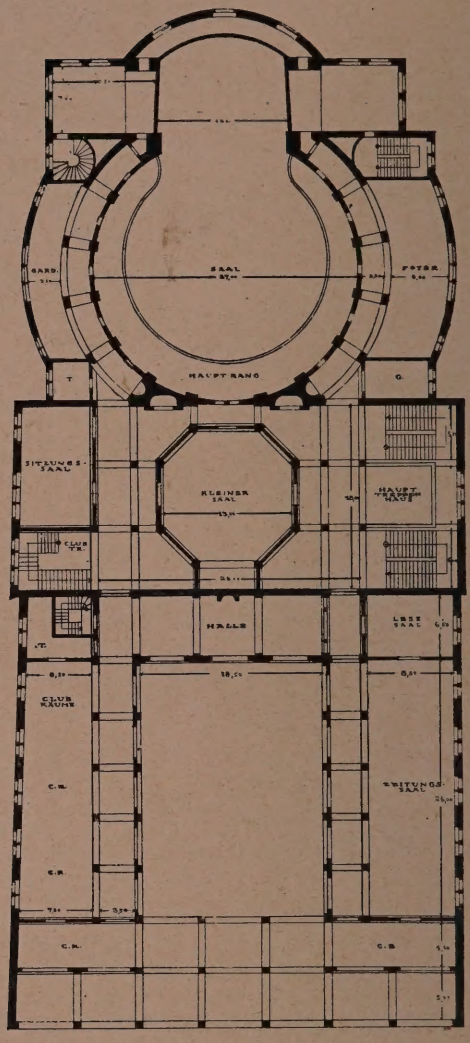
STAMBUL




ERDGESCHOSS
SAAL & CAFE
VESTIBÜL DEPESCHENSAAL
GARDEROBEN AUSSTELLUNG OD KINO

HAUS DER FREUNDSCHAFT

STAMBUL

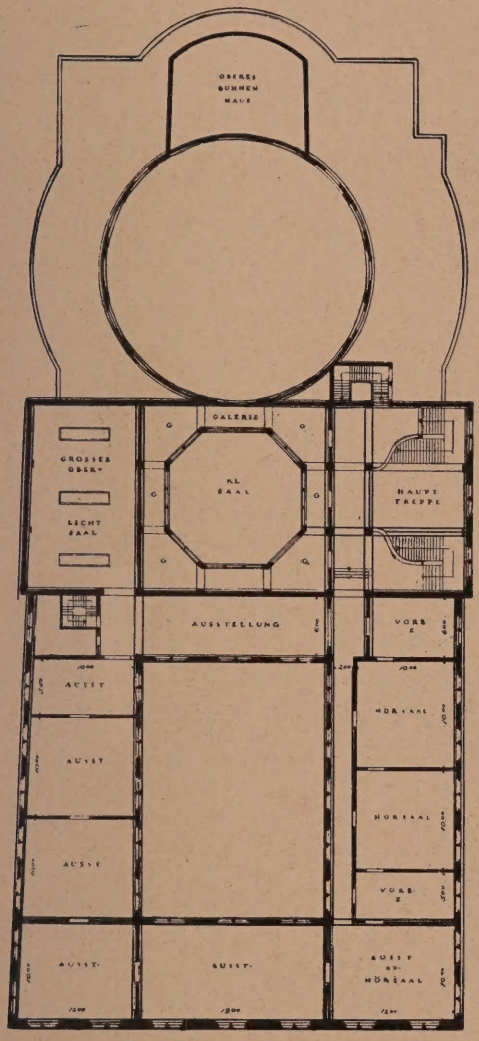



1. OBERGESCHOSS
KLEINER SAAL
FOYER
CLUB RÄUME

BRUNO PAUL

HAUS DER FREUNDSCHAFT

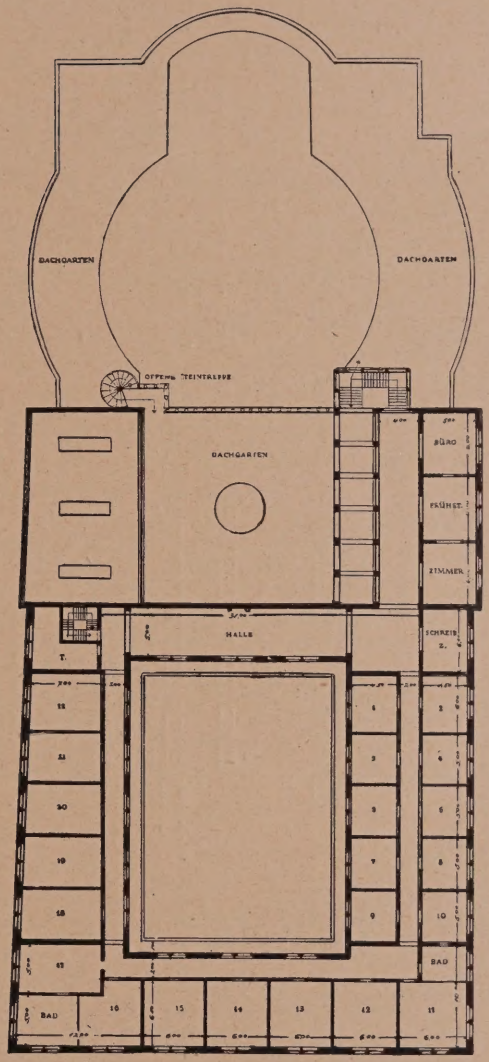
STAMBUL




2 OBERGESCHOSS
AUSSTELLUNG
UND
HÖRSÄLE

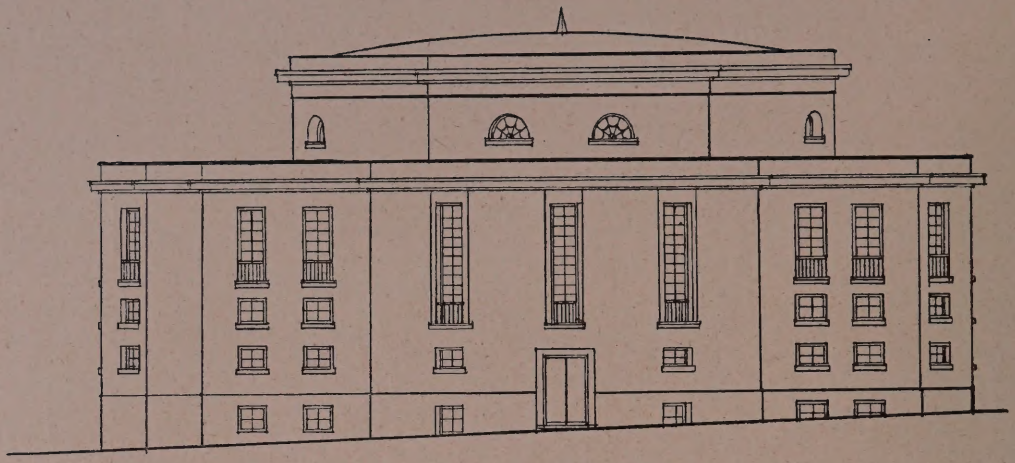
HAUS DER FREUNDSCHAFT

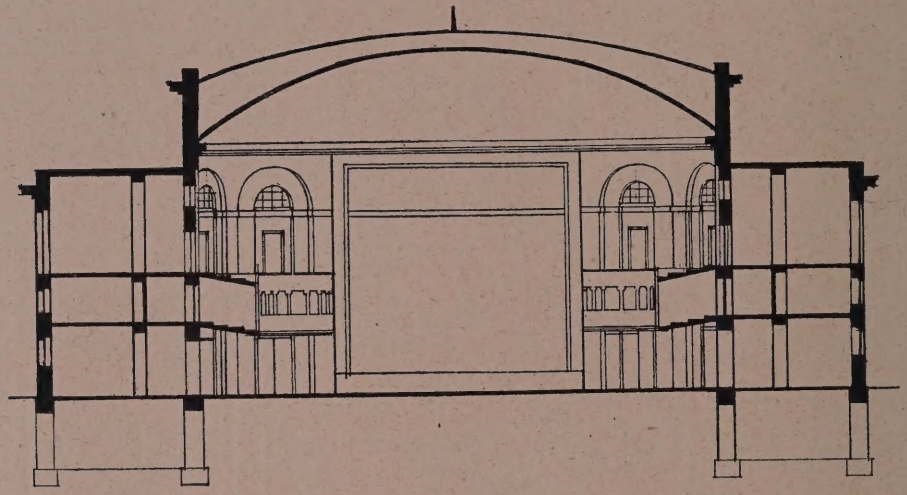
STAMBUL

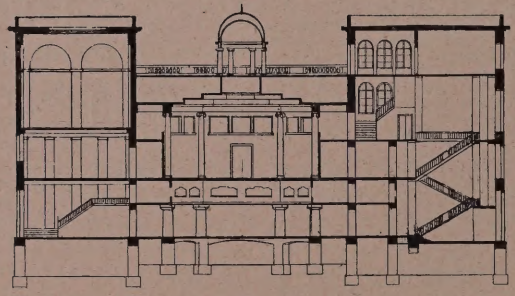



3 OBERGESCHOSS
HOTEL
UND
DACHGARTEN

BRUNO PAUL



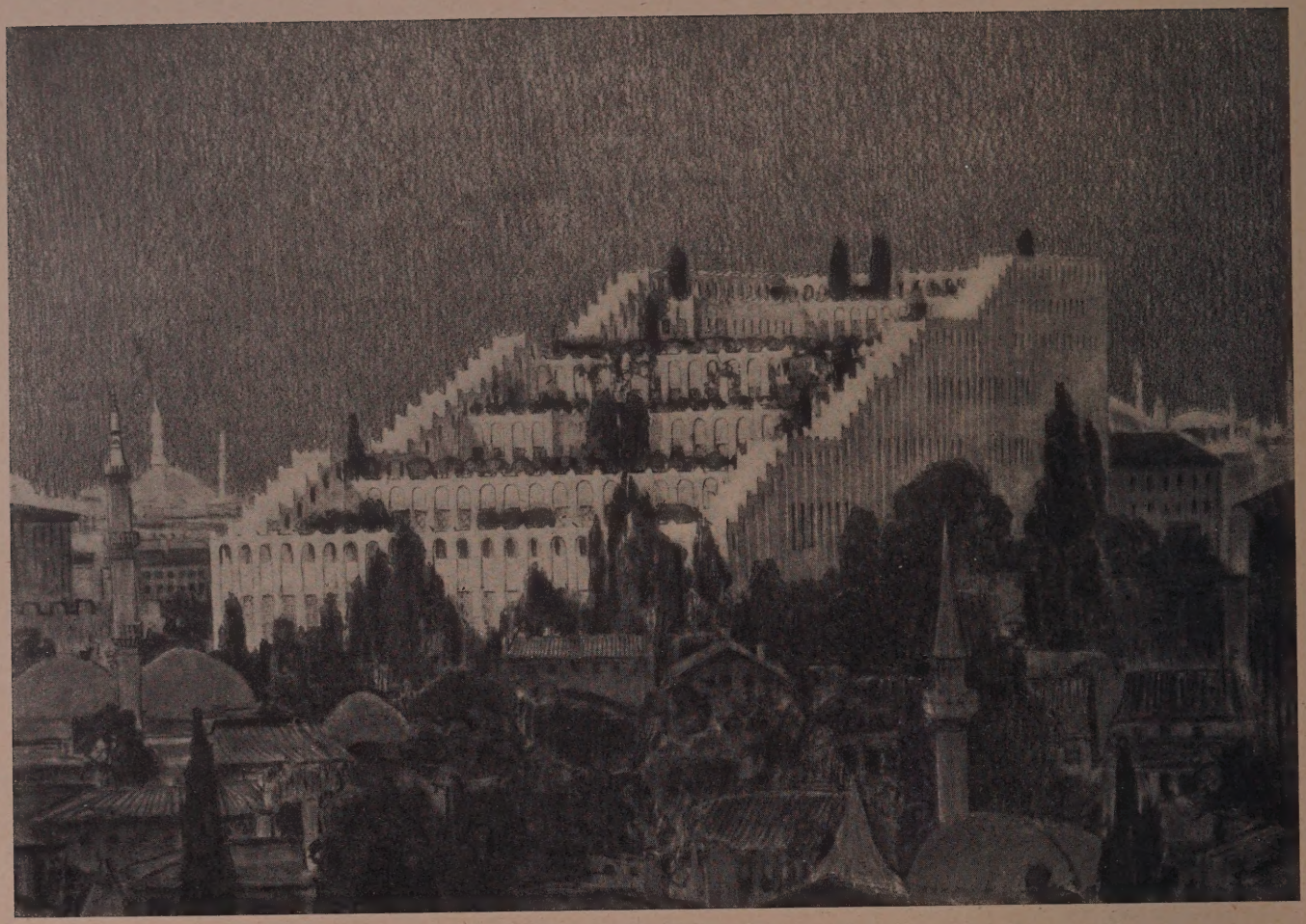




RÜCKANSICHT UND QUERSCHNITTE

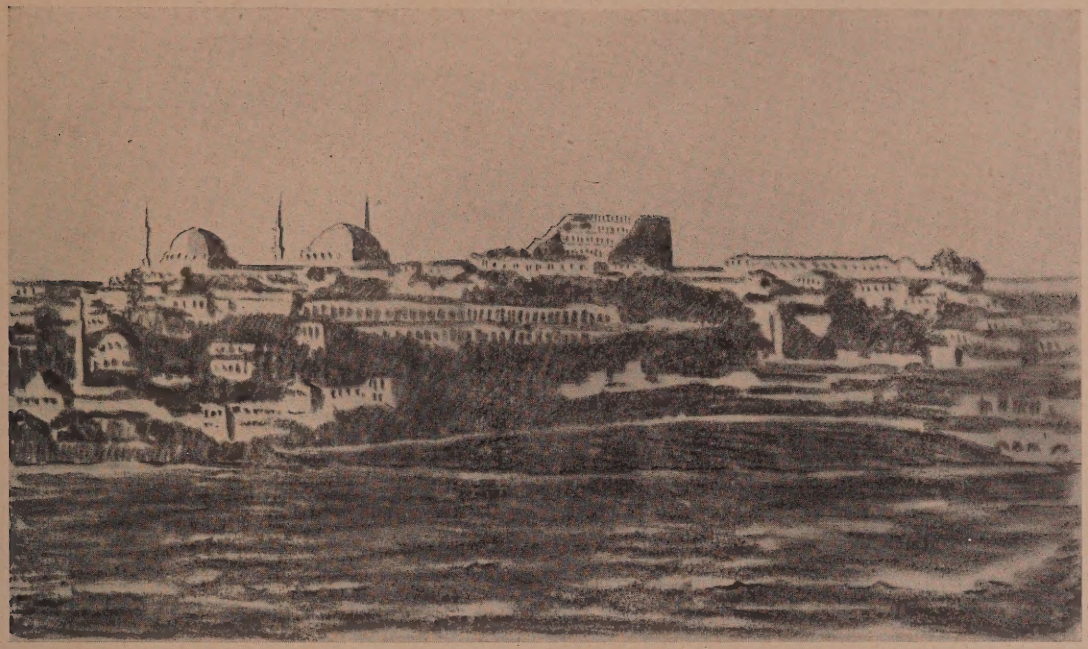
BRUNO PAUL

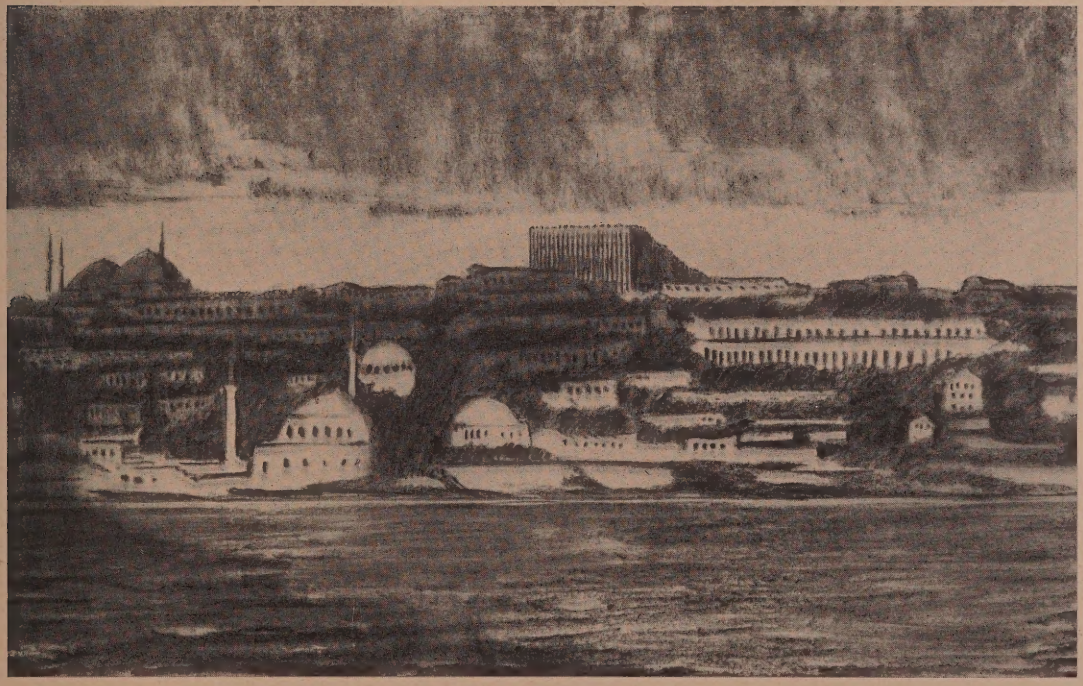
# HANS POELZIG



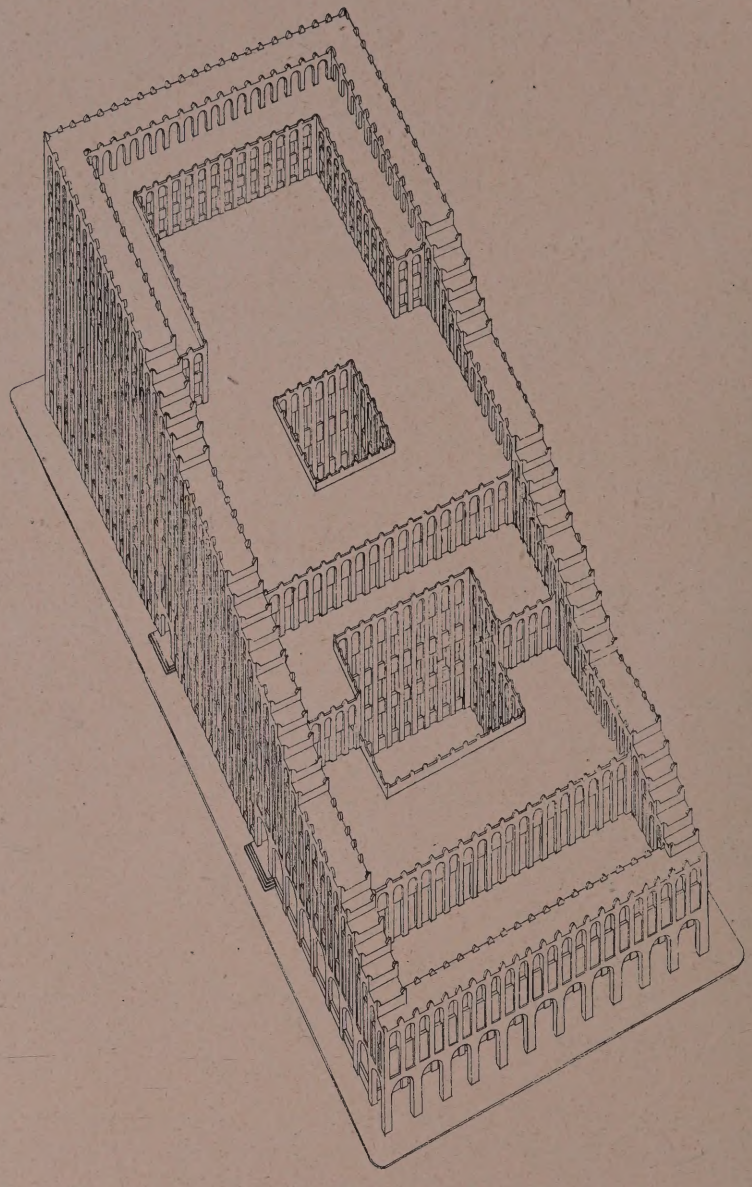
GESAMTANSICHT

HANS POELZIG





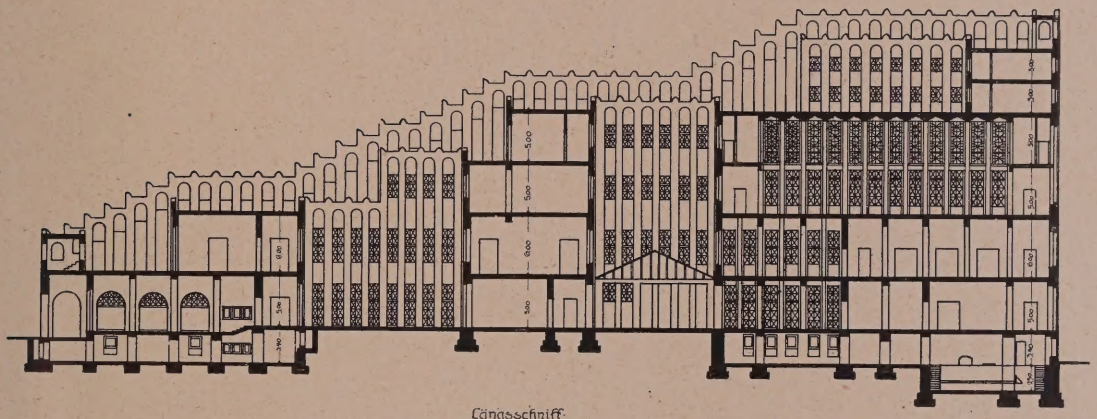
ANSICHTEN VOM MEERE HANS POELZIG



AUS DER VOGELSCHAU

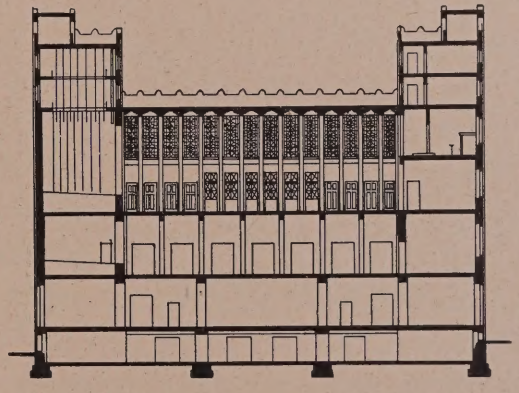
HANS POELZIG

Ansicht nach der Präfektur-Straße.



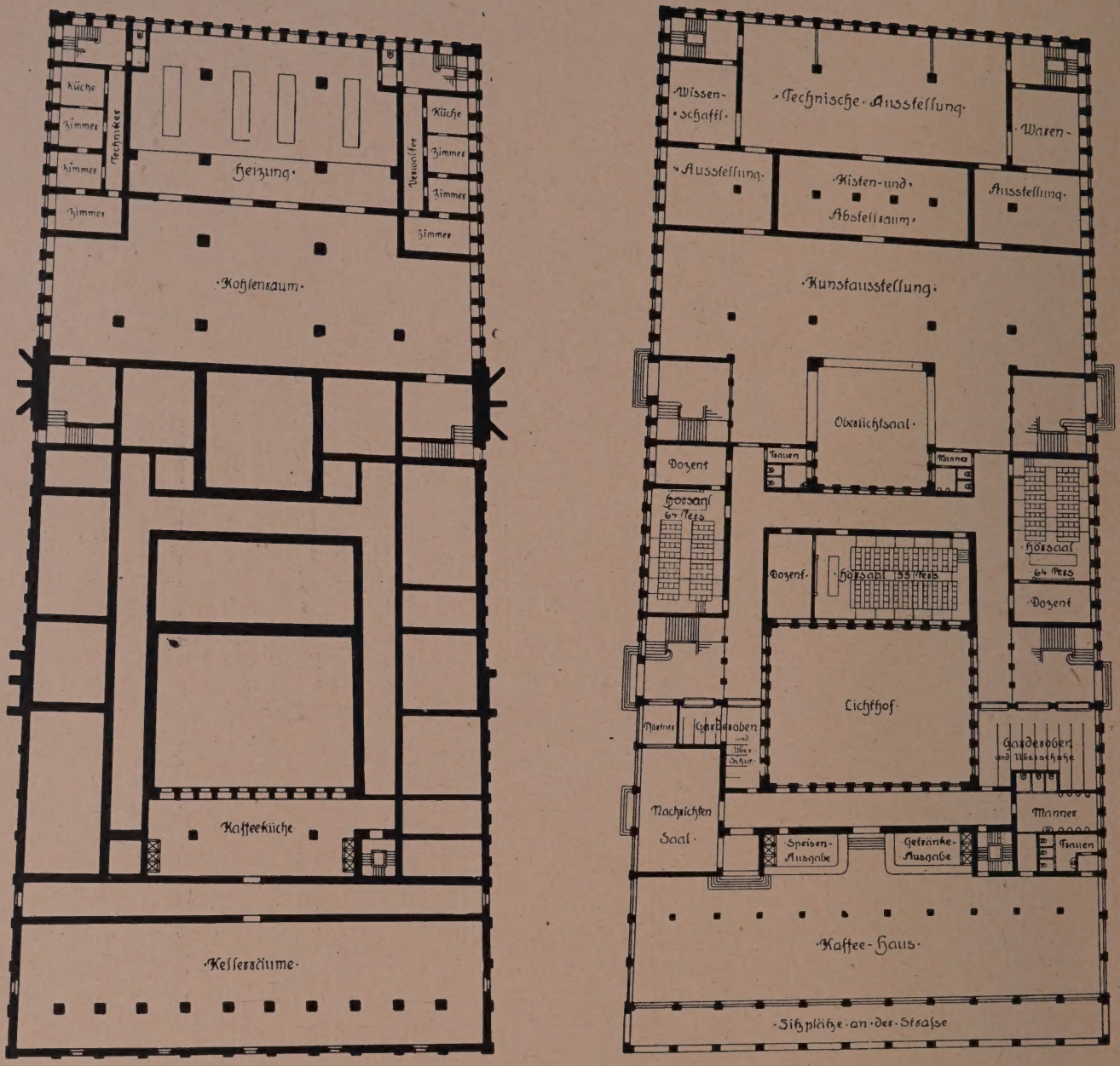
Längsschnitt.

Ansicht von Süd-West.



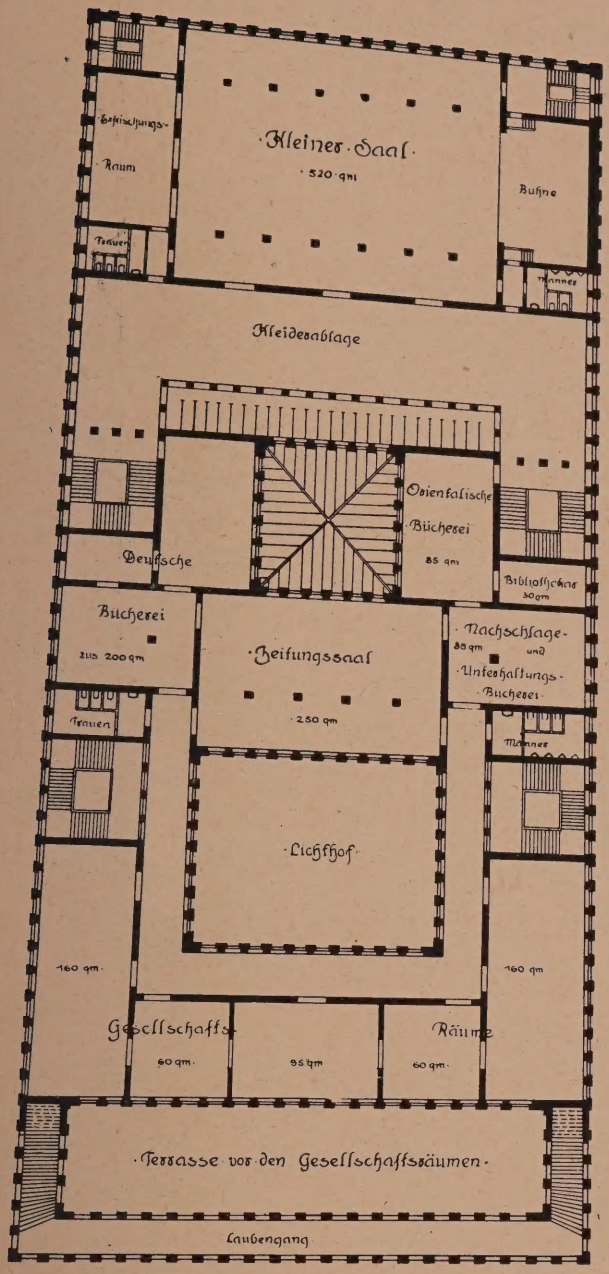
Querschnitt.

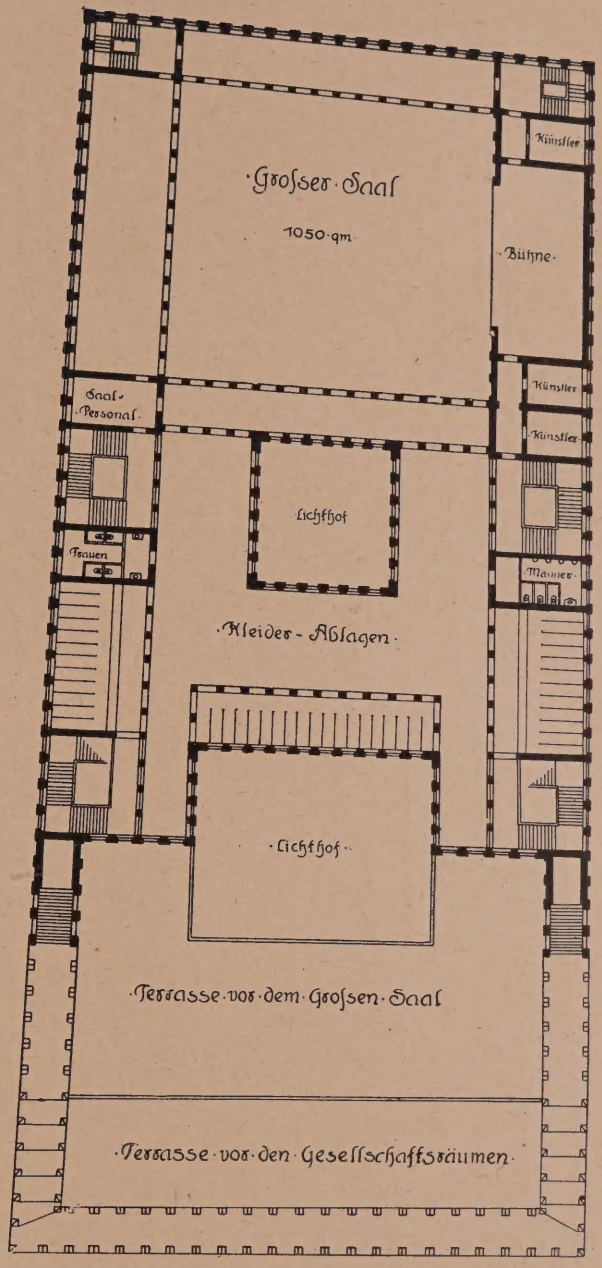
HANS POELZIG




KELLER- UND ERDGESCHOSS

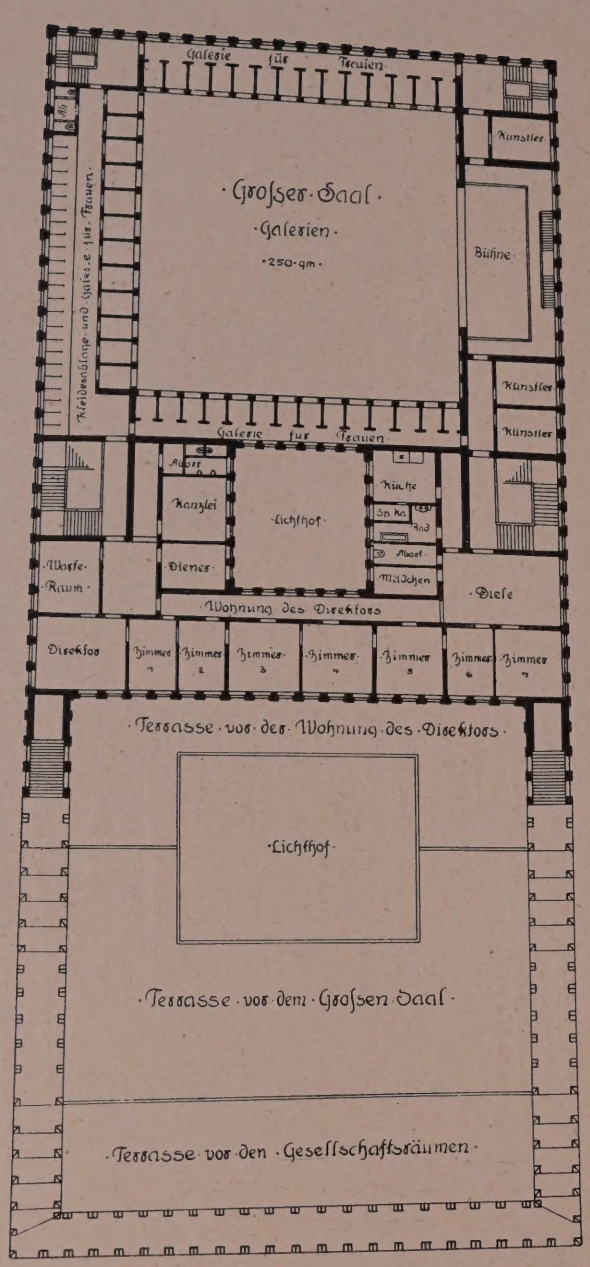
HANS POELZIG

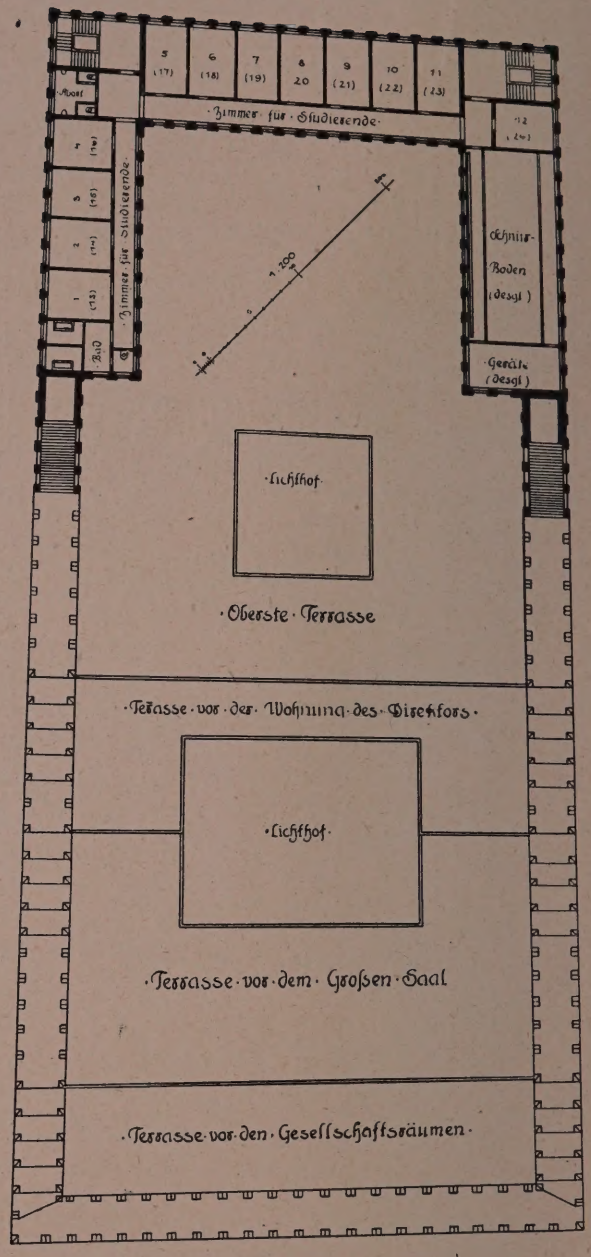



1. UND 2. OBERGESCHOSS

HANS POELZIG

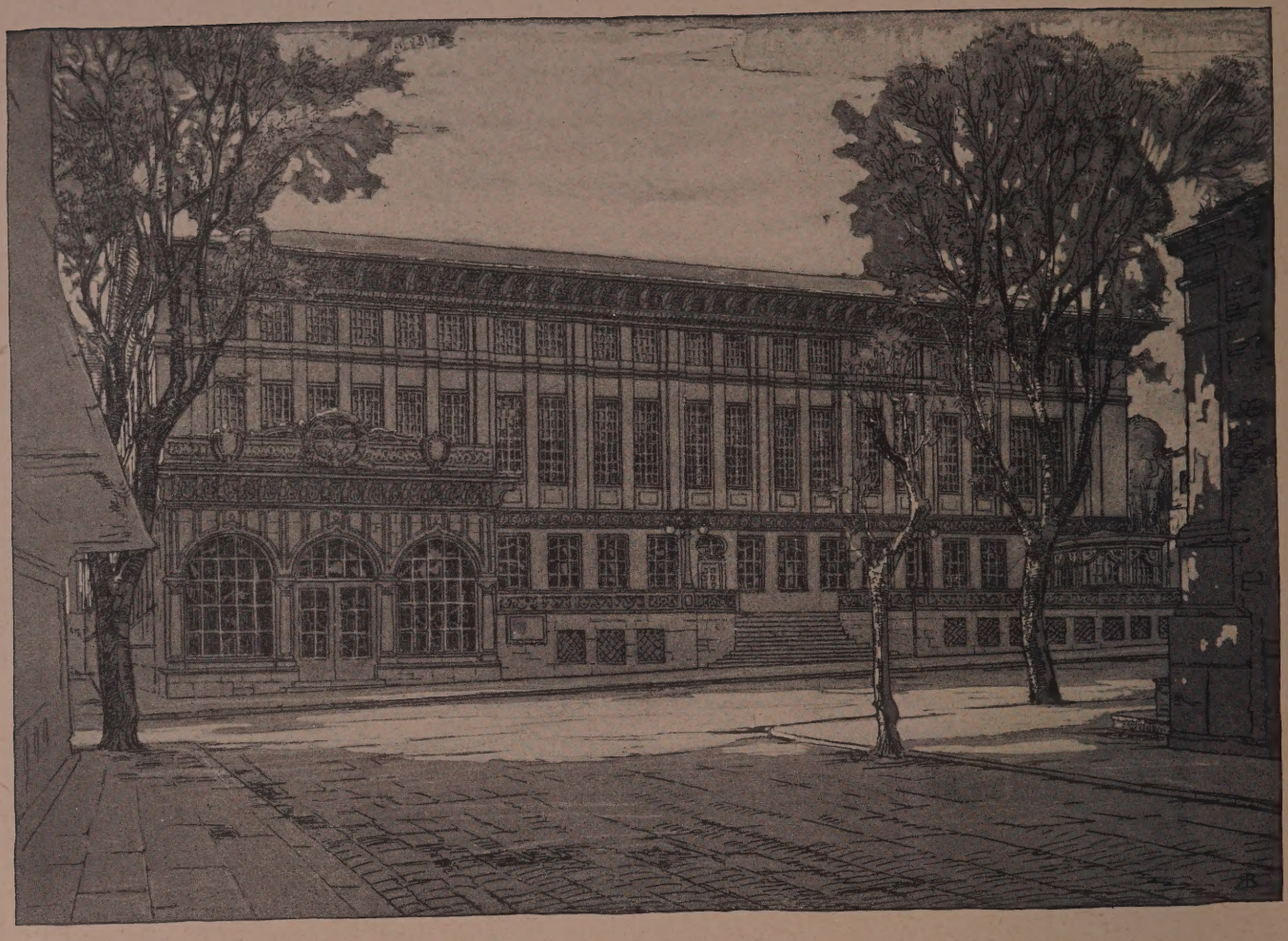



3. UND 4. OBERGESCHOSS

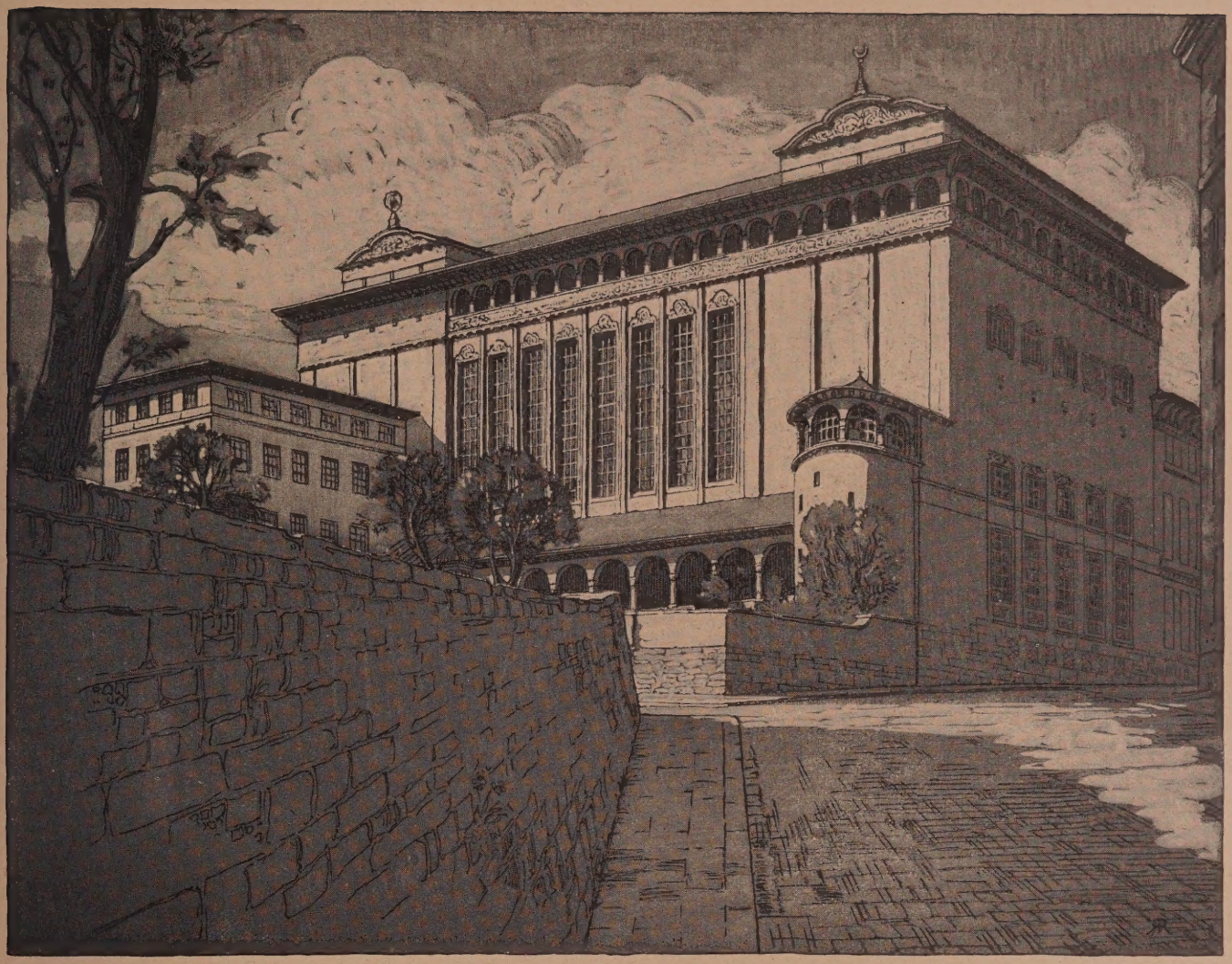
HANS POELZIG

# RICHARD RIEMERSCHMID



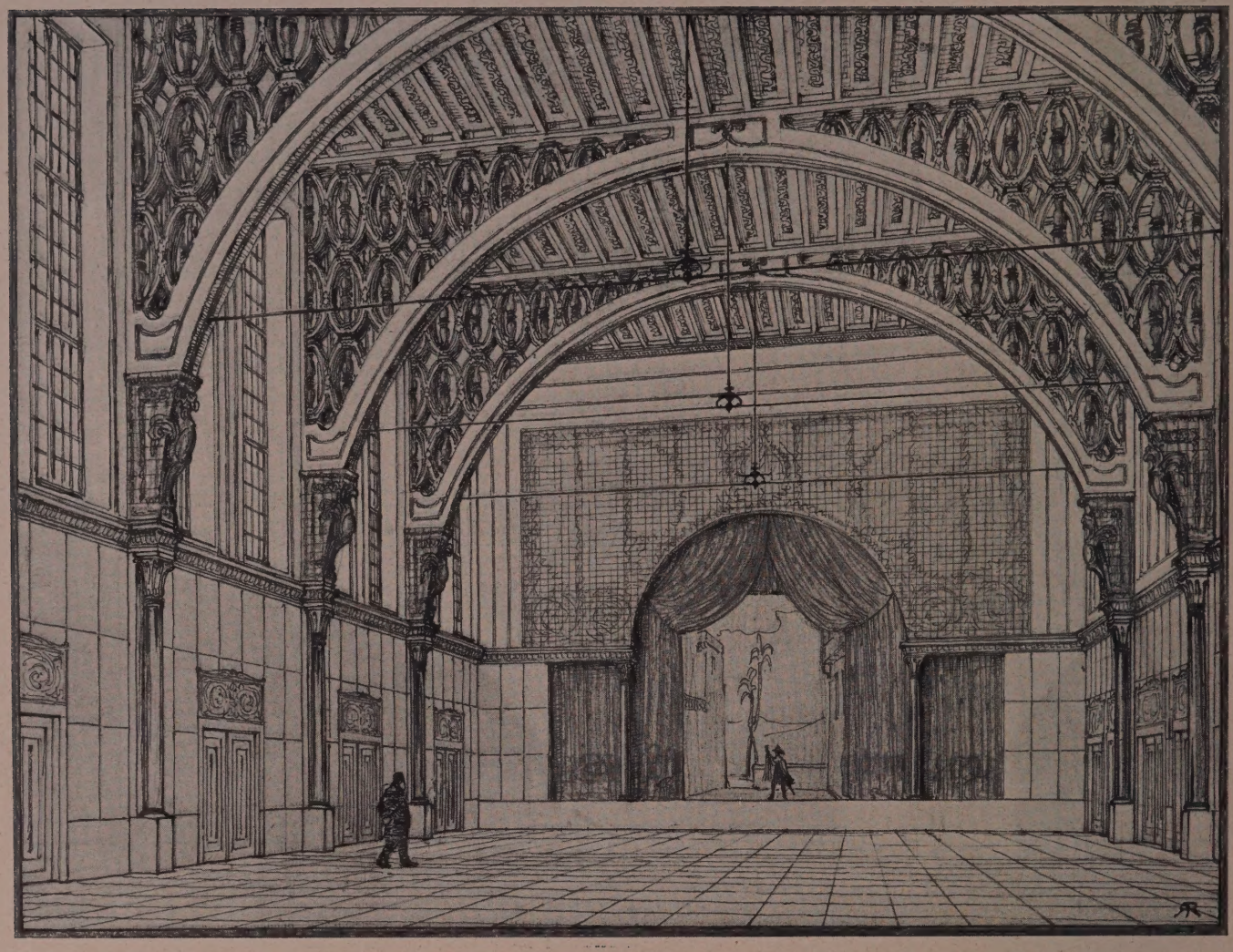
FRONT

RICHARD RIEMERSCHMID



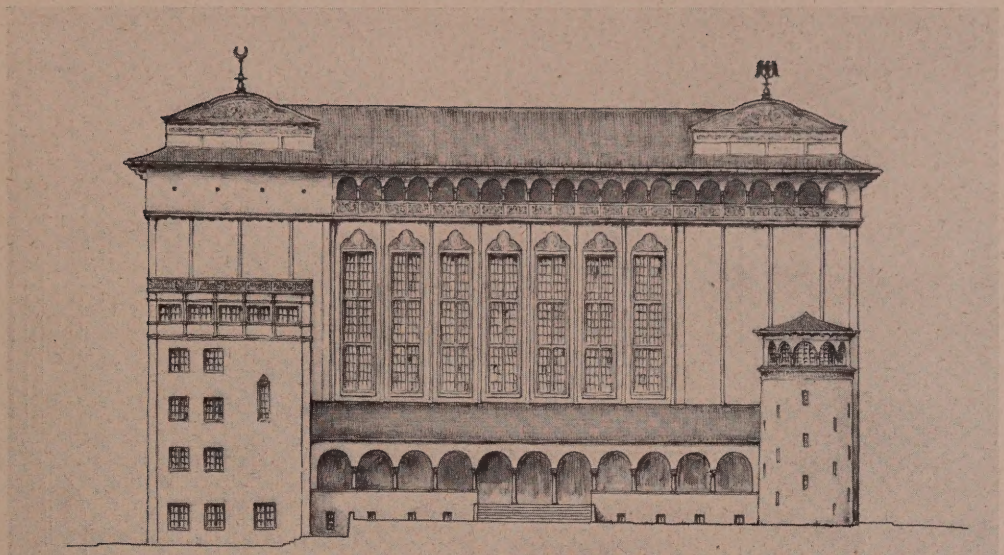
RÜCKANSICHT

RICHARD RIEMERSCHMID

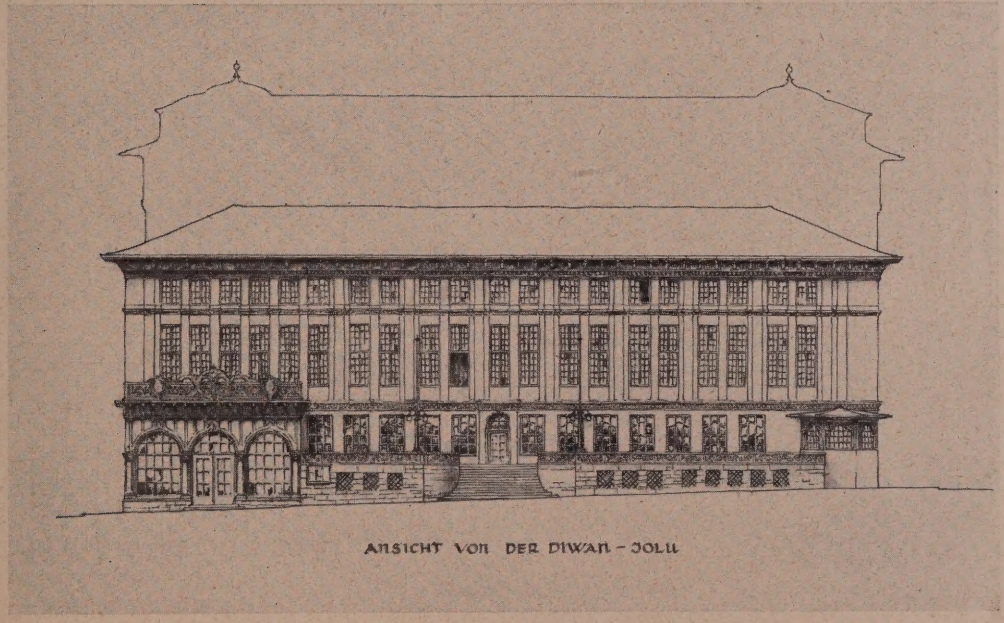


SAAL

RICHARD RIEMERSCHMID

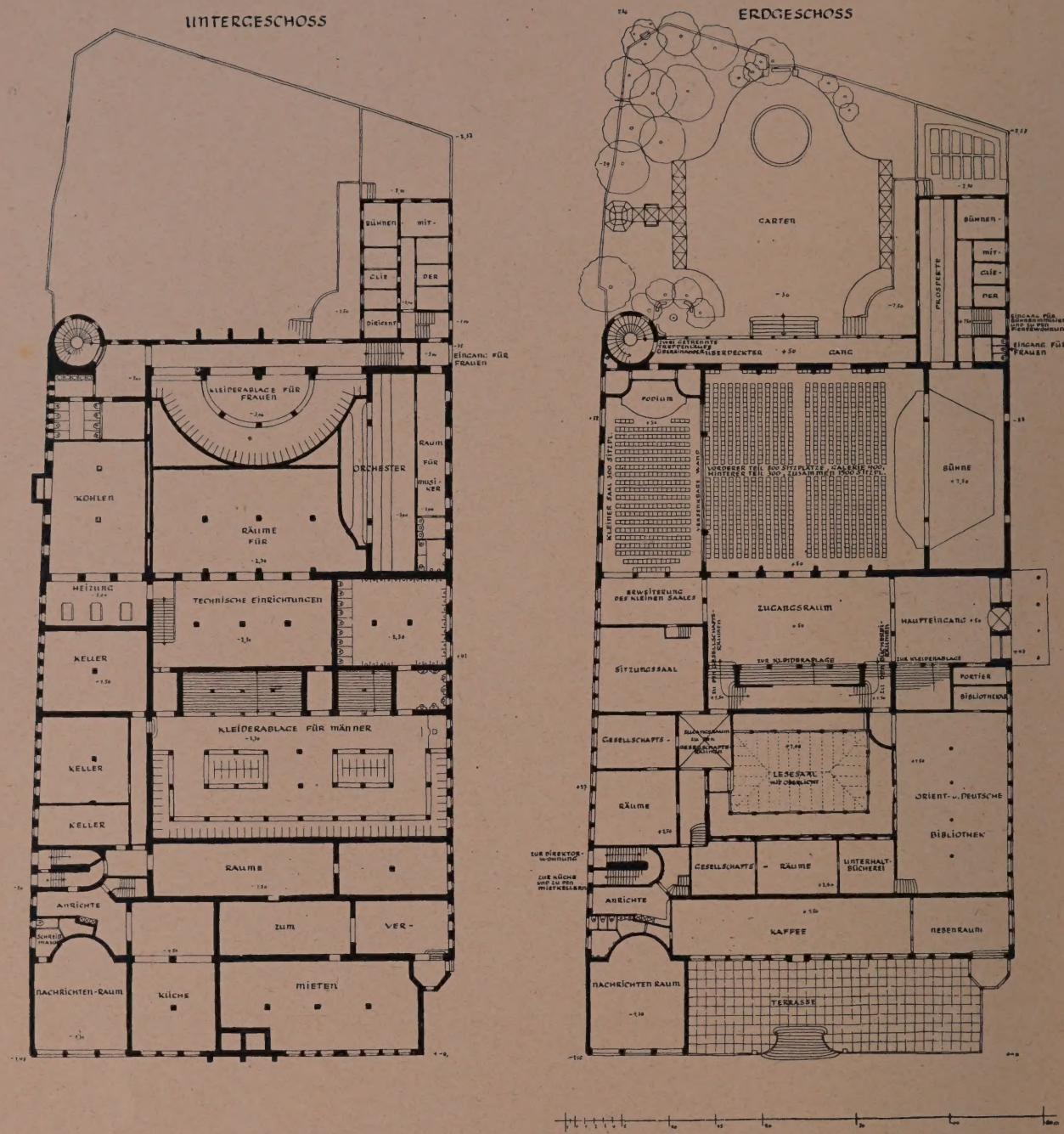


ANSICHT VON SÜDWESTEN (VOM MEER)



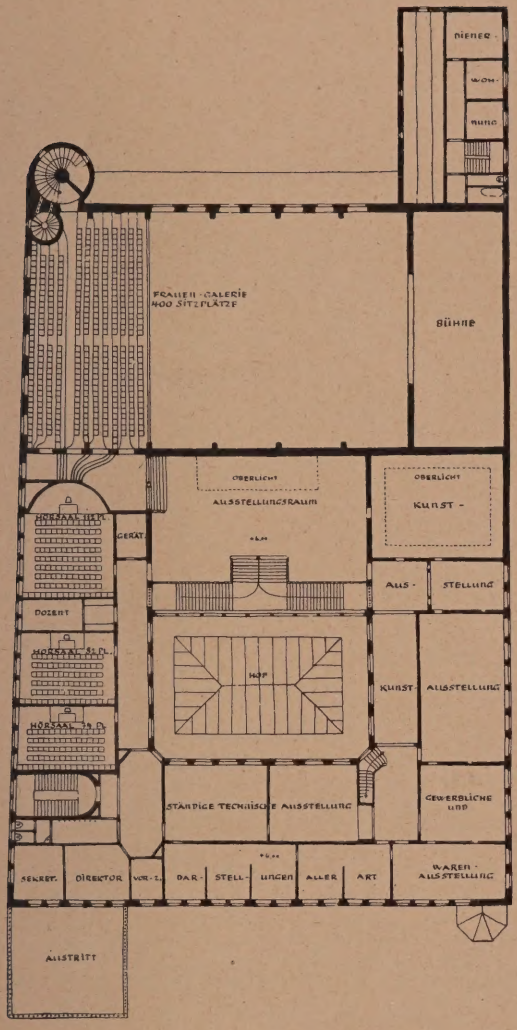
ANSICHT VON DER DIWAN-SEITE

RICHARD RIEMERSCHMID

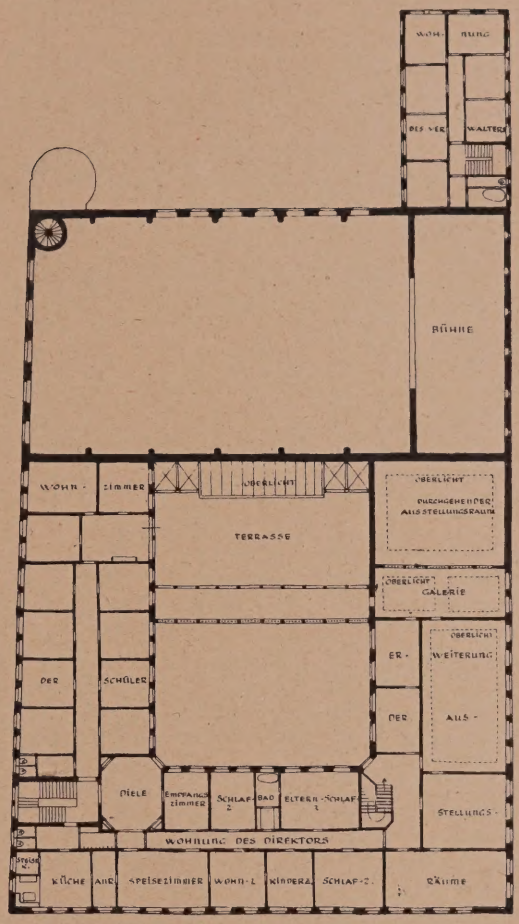



RICHARD RIEMERSCHMID

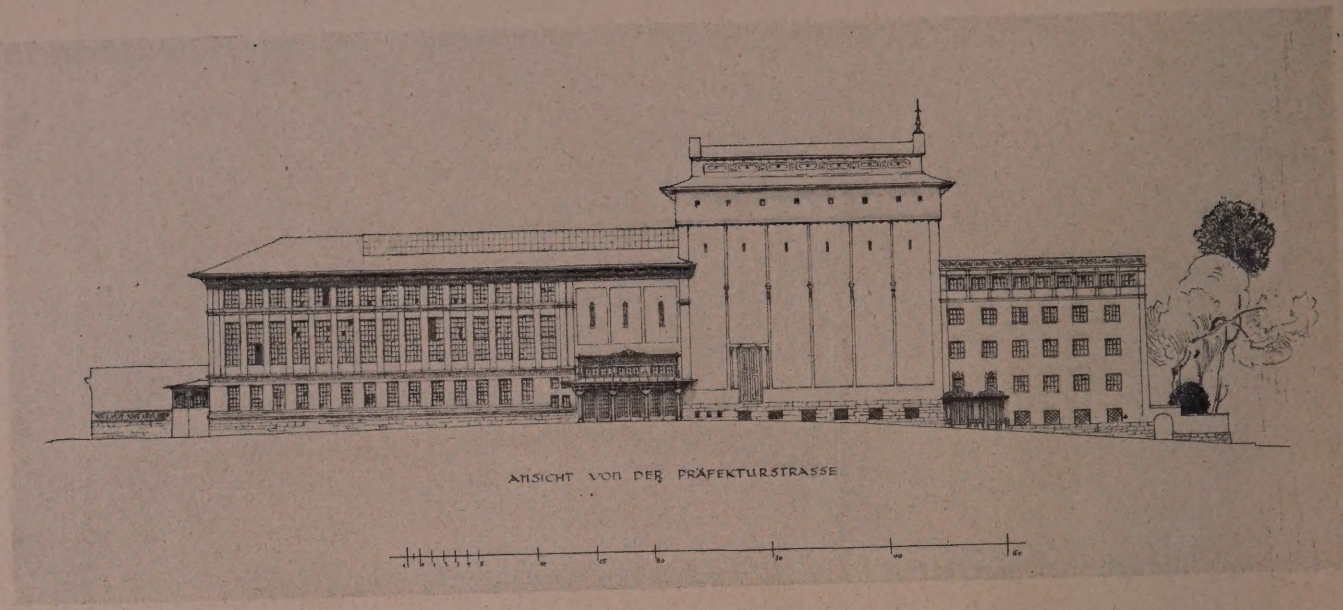
1. OBERGESCHOSS



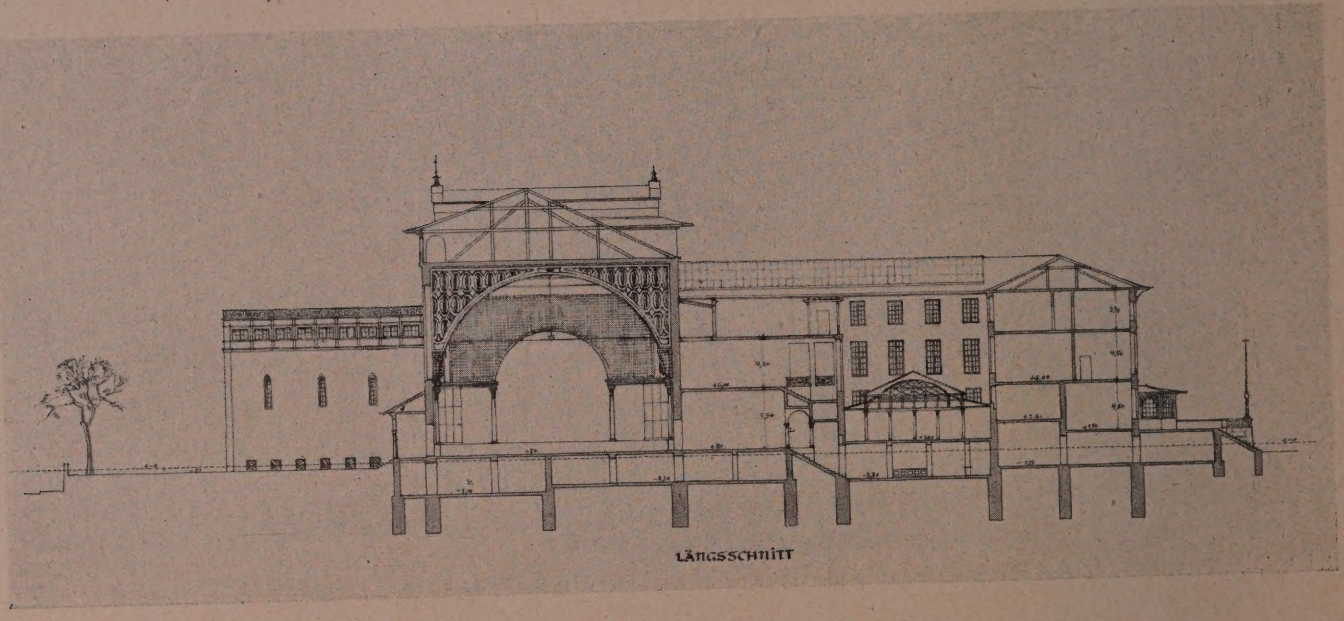

2. OBERGESCHOSS




RICHARD RIEMERSCHMID



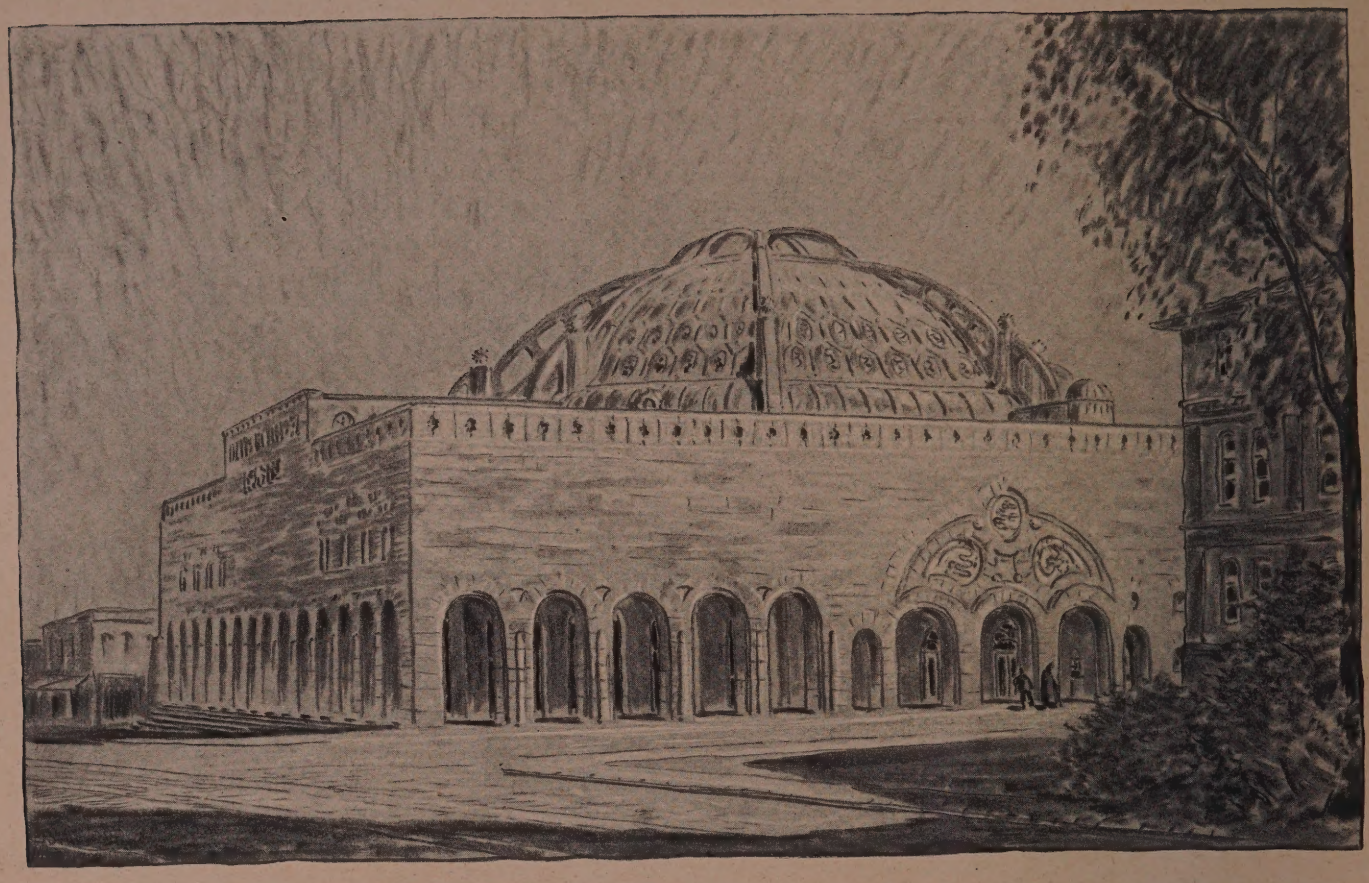
ANSICHT VON DER PRÄFEKTURSTRASSE



LÄNGSSCHNITT

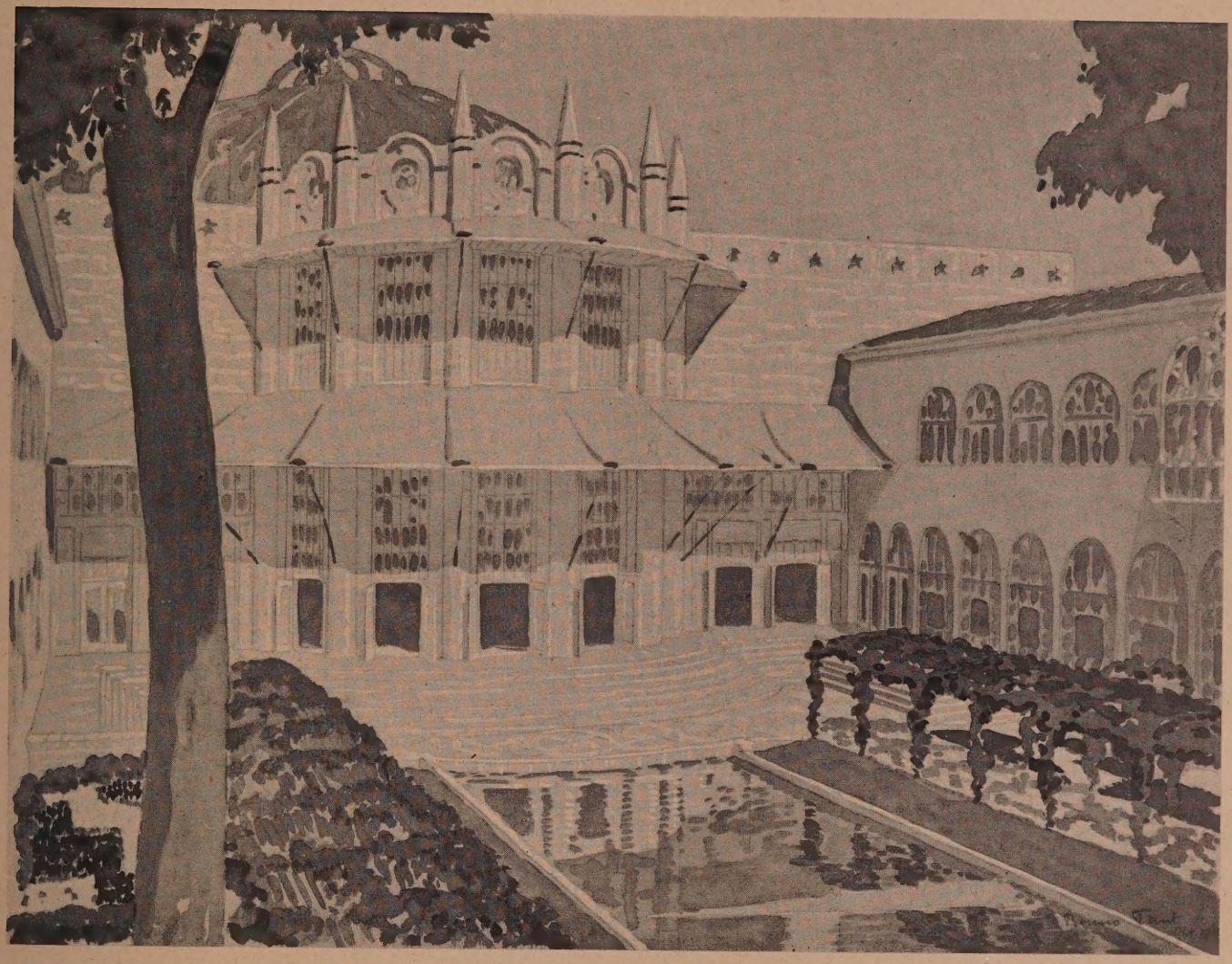
RICHARD RIEMERSCHMID

# BRUNO TAUT



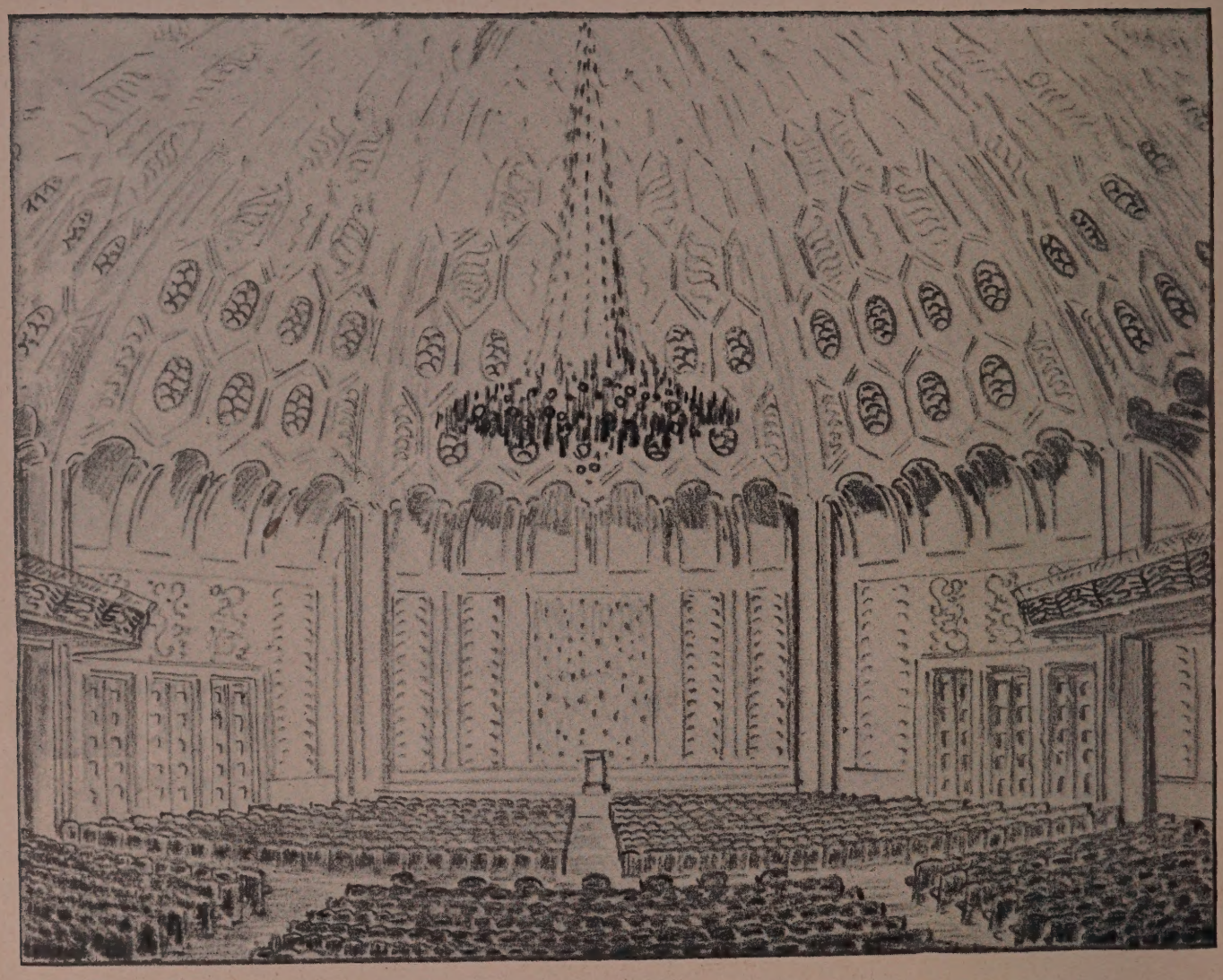
FRONT

BRUNO TAUT

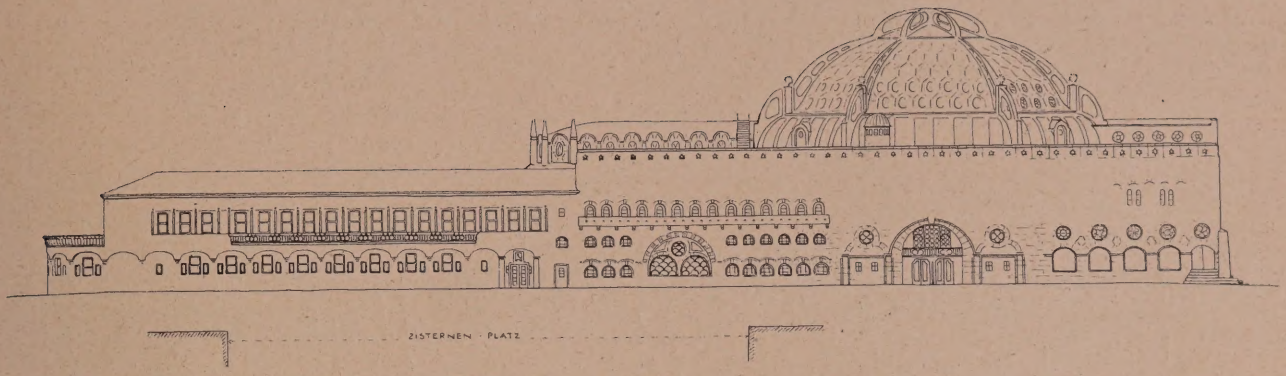


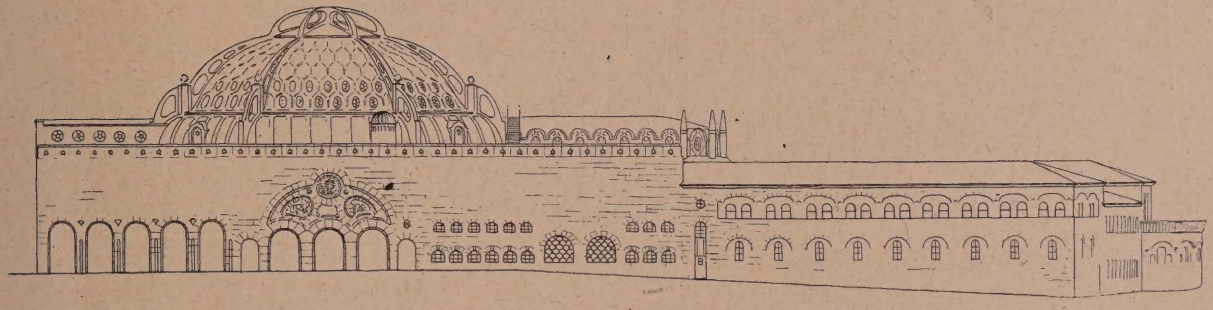
HOF

BRUNO TAUT



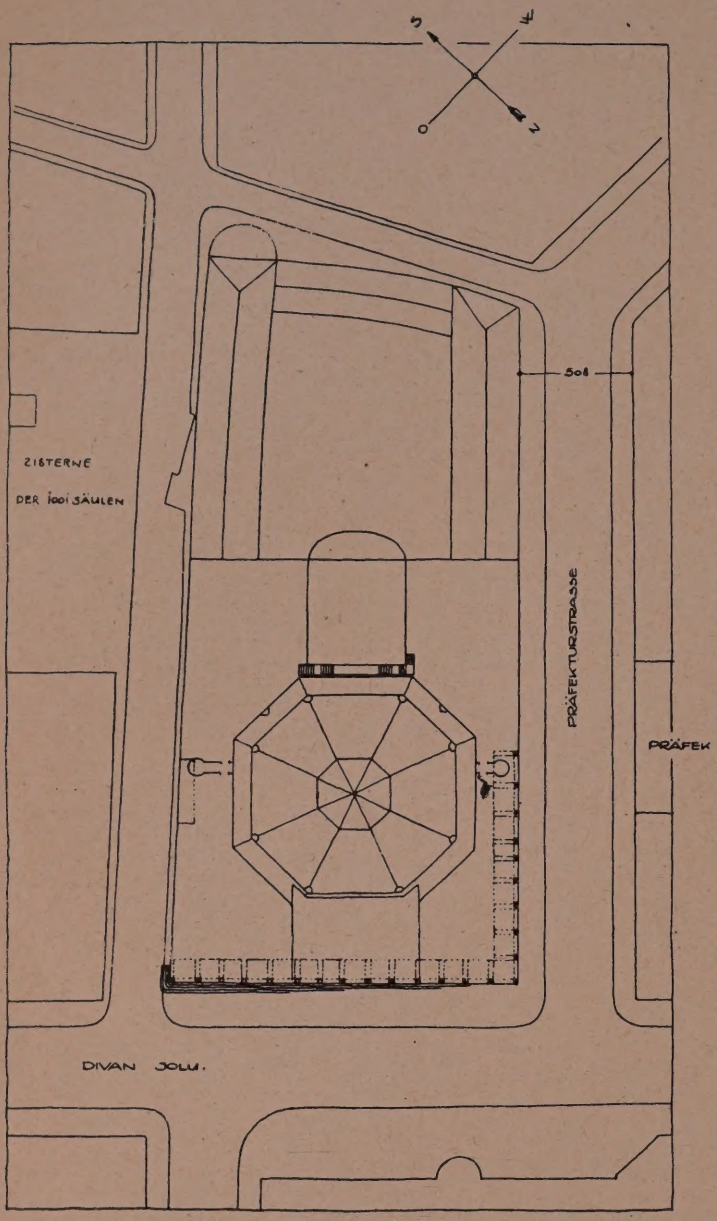
SAAL

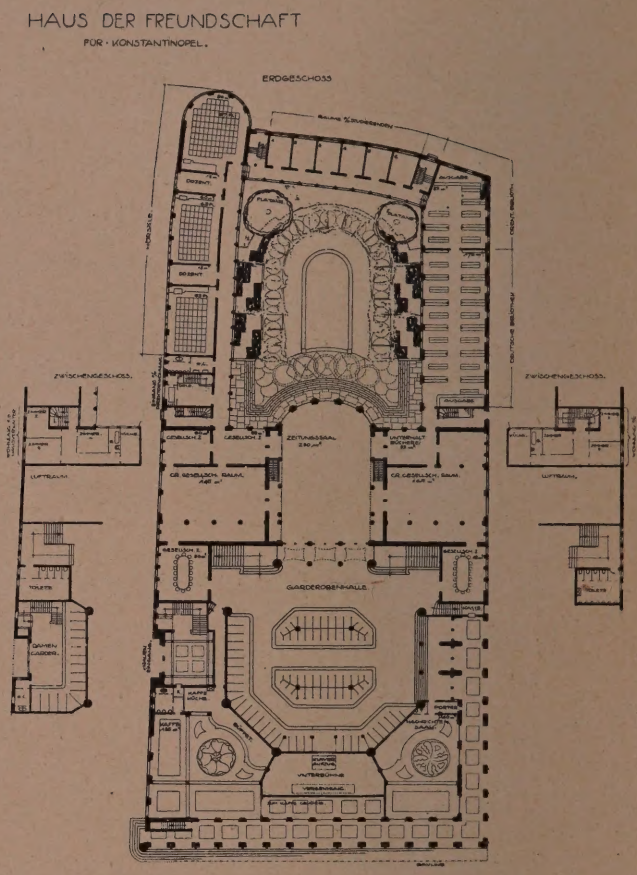


NACH DER PRÄFEKTURSTRASSE

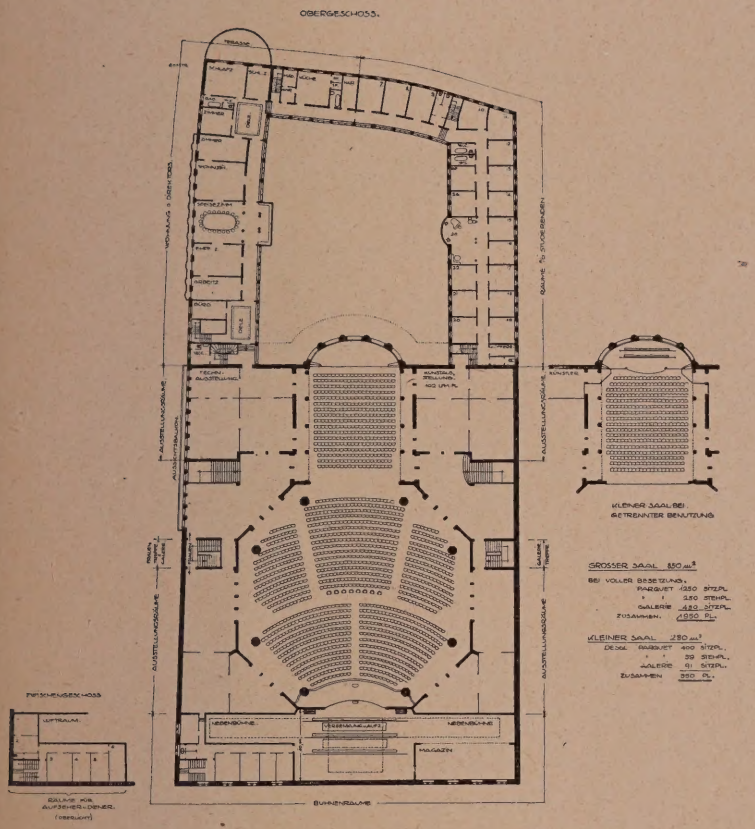
BRUNO TAUT



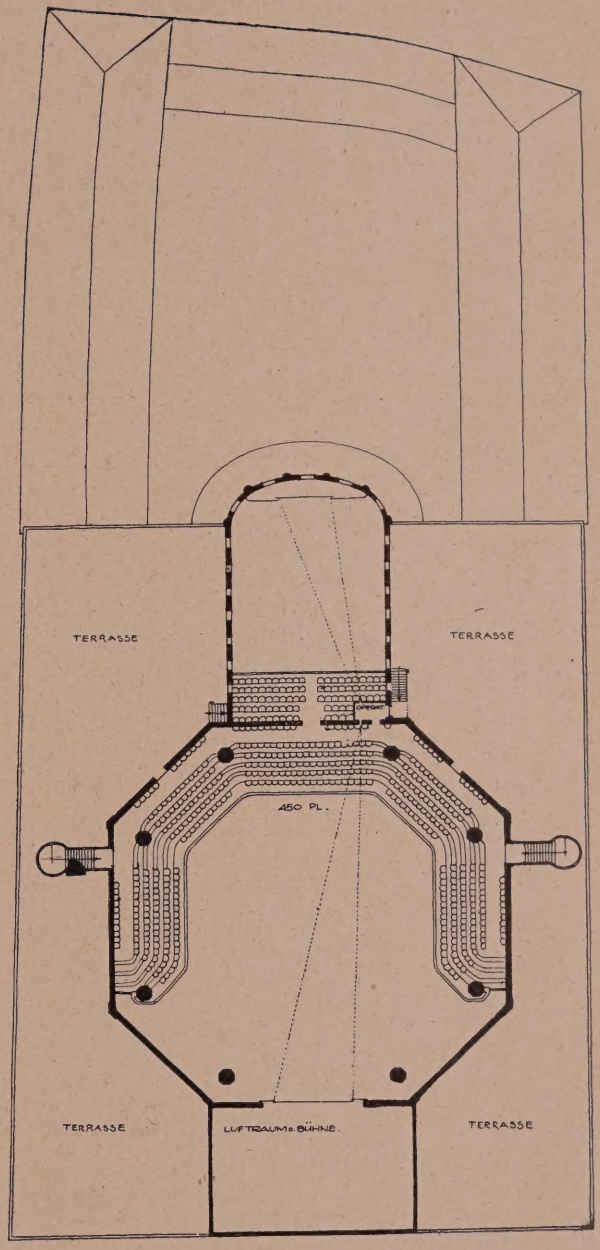




LAGEPLAN UND ERDGESCHOSS

BRUNO TAUT

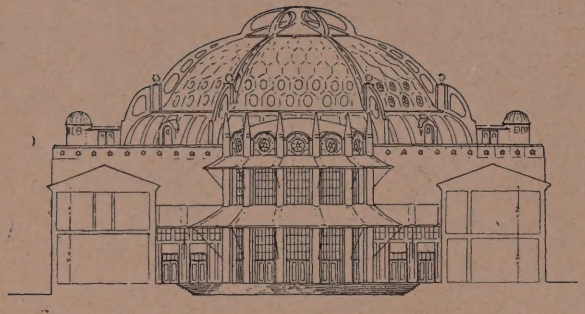



1. UND 2. OBERGESCHOSS




BRUNO TAUT

ANSICHT NACH DIWAN JOLU



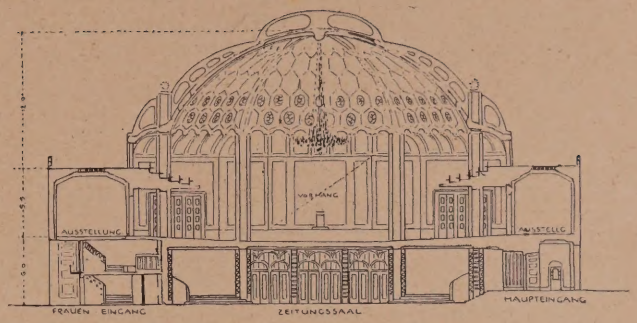
HOFANSICHT

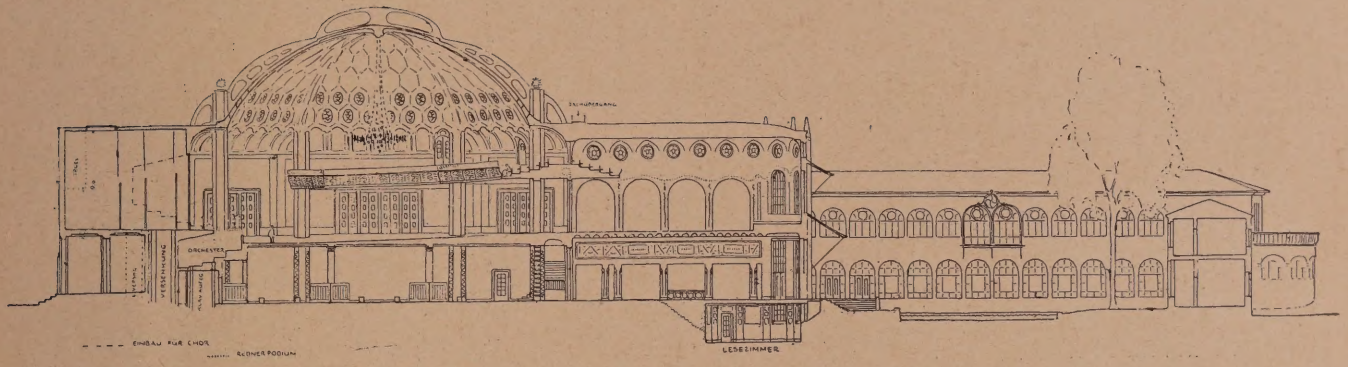
SÜDWEST SEITE

ANSICHTEN

BRUNO TAUT

# HAUS DER FREUNDSCHAFT
FÜR KONSTANTINOPEL



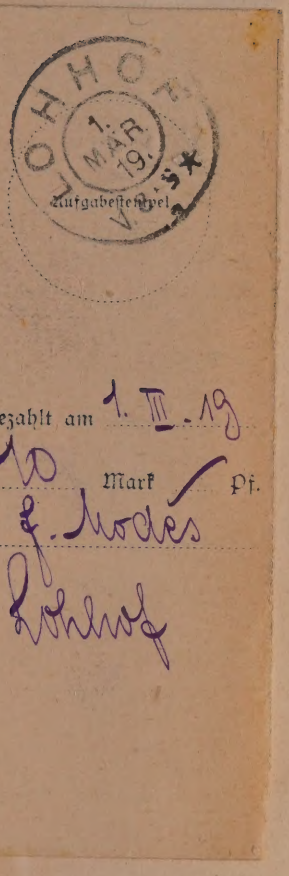




SCHNITTE

BRUNO TAUT

Blick auf Konstantinopel

‹Der Bauplatz ist links oben kenntlich gemacht›




Eingezahlt am 1. III. 19

10 Mark — Pf.

von H. Nodes

Ahlhof

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01887 6769